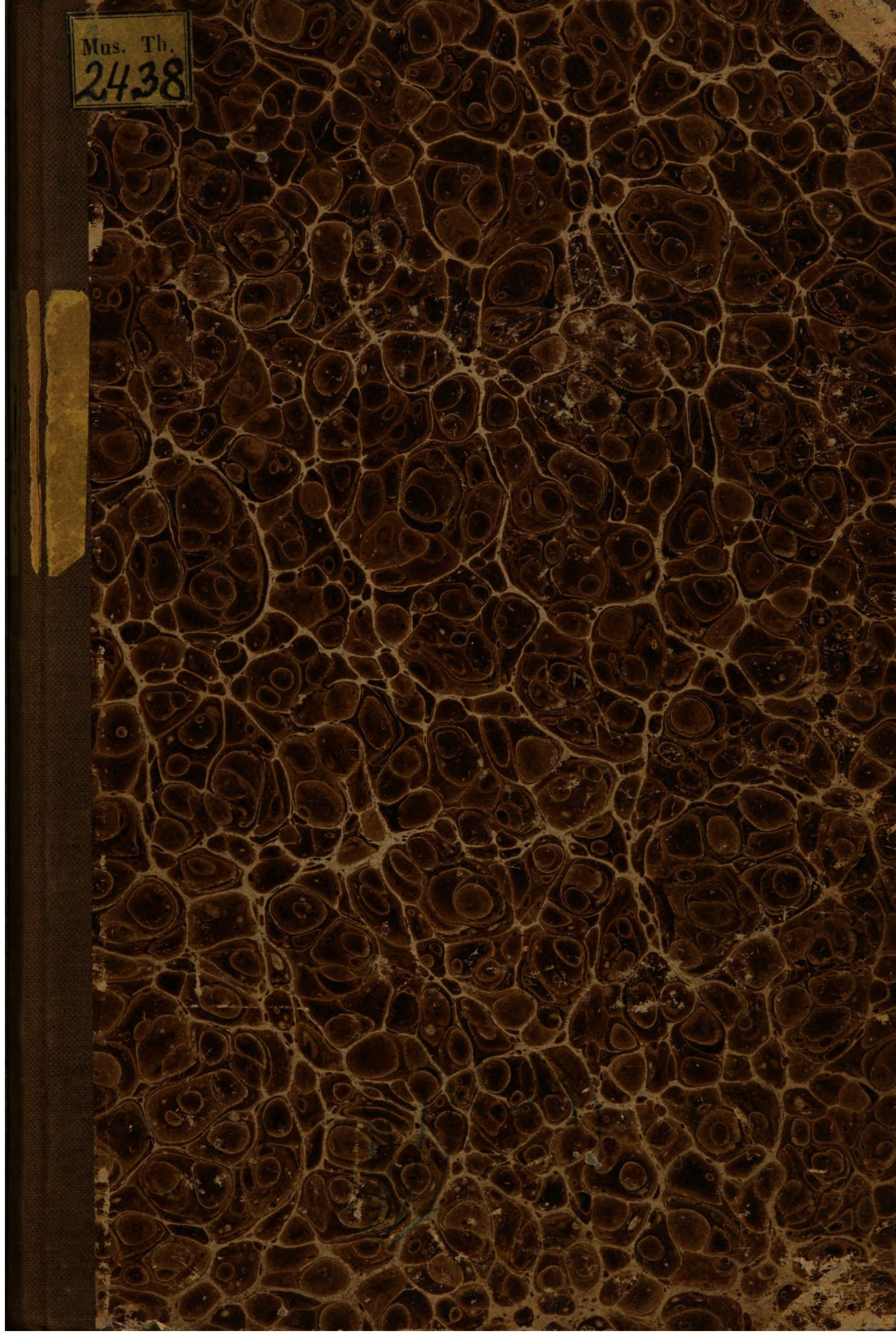


Mus. Th.
2438



Mrs. Th.

2438

Niederheitman

63

Ms. H. 2438

CREMONA.

Eine Charakteristik
der
italienischen Geigenbauer
und
ihrer Instrumente

von
Friedrich Niederheitmann.

Preis 2 Mark.

Leipzig,
Carl Merseburger.
1877.

iii = B.



Aelteste und erste Geige vom Erfinder dieses Instrumentes
GASPARD DUIFFOPRUGGAR Bologna 1510.

Niederheitmann'sche Sammlung in Aachen.

CREMONA.

Eine Charakteristik

der

italienischen Geigenbauer

und

ihrer Instrumente

von

Friedrich Niederheitmann.

Leipzig,

Carl Merseburger.

1877.

Uebersetzungsrecht vorbehalten.



SEINER HOHEIT

dem Herzoge

ERNST VON COBURG-GOTHA

ehrfurchtsvollst gewidmet

von

F. Niederheitmann

AACHEN.

I n h a l t.

	Seite
Vorwort	VII
Einleitung: Die Geige und deren Erfindung. <i>Gaspard Duiffopruggar. — Dessen sechs Geigen</i>	1
Erster Abschnitt: Die sechs Schulen der Geigenbaukunst. <i>Die Brescianer, Cremoneser, Neapolitanische, Florentiner, Venetianische und Tyroler</i>	7
Zweiter Abschnitt: Entwicklung und Vervollkommnung des Geigenbaues. <i>Kunstkennerschaft</i>	8
Dritter Abschnitt: Der sammeleifrige Louis Tarisio	12
Vierter Abschnitt: Zettel-Inschriften, Täuschung, Kunstschild, Ausschachtelung.	15
Fünfter Abschnitt: Der altitalienische Lack	18
Sechster Abschnitt: Alphabetisches Verzeichniss der italienischen Geigenbauer und Charakteristik ihrer Werke	21
Schlussbetrachtung	66

V o r w o r t.

Obgleich bereits mancher Fachmann sein Wissen und Können in mehr oder minder werthvollen Schriften über Streich-Instrumente mitgetheilt hat, so besteht doch noch eine Lücke gerade da, wo es eben so wünschenswerth als werthvoll wäre, genau unterrichtet zu sein, nämlich in Bezug auf Charakteristik der italienischen Meister der Geigenbaukunst.

Der Verfasser hat sich die Aufgabe gestellt, sowohl aus den Instrumenten selbst, als auch aus der alten und neuen Literatur des In- und Auslandes, die Namen der Meister in möglichster Genauigkeit und Vollständigkeit zu schöpfen und die Werke eines jeden Einzelnen zu besprechen. Er hat es unterlassen über diejenigen Saiten-Instrumente zu berichten, welche der Violine vorausgingen und aus denen sie sich entwickelt haben mag, weil diese Materie hinreichend bearbeitet ist, und beginnt mit dem Auftreten der Violine selbst, denn der Leser soll die Aechtheit und den Werth der italienischen Instrumente, soweit es durch deren Beschreibung möglich ist, beurtheilen lernen.

Wenn schon dem Verfasser*) gar viele Instrumente durch die Hand gegangen sind, so ist er doch weit davon

*) Derselbe hat seinen Wohnsitz in Aachen und wird jede Berichtigung, die ihm von sachverständigen Kunstliebhabern und Fachmännern zugehen sollte, dankbarlichst entgegennehmen, sowie es ihm auch zu besonderem Vergnügen gereichen wird, denselben seine reichhaltige Sammlung zu zeigen.

VIII

entfernt, zu sagen, dass er alle diejenigen gesehen habe, welche hier beschrieben werden. Mit besonderer Freude gedenkt er eines vorzüglichen Werks, aus dem er viel gelernt und Manches daraus benutzt hat und dies konnte er mit um so grösserem Vertrauen, weil ihm dessen Verfasser persönlich als eine Autorität ersten Ranges in seinem Fache bekannt geworden ist. Dieses Werk trägt den Titel: *The Violin: its famous makers and their imitators*, by George Hart. London, 1875.

Eine grosse Anzahl italienischer Meister findet jedoch darin keine Erwähnung, auch kennt Hart den *Gaspard Dwiffopruggar* in Bologna nur als berühmten Verfertiger von Lauten, Violen und Bässen, nicht aber in seiner bahnbrechenden Eigenschaft als Erfinder der Violine.

Möge das vorliegende Werk bei den zahlreichen Liebhabern ächt italienischer Instrumente eine freundliche Aufnahme finden.

Der Verfasser.

Einleitung.

Die Geige und deren Erfindung. — Gaspard Duiffopruggar.

Zwischen Mailand und Mantua, an den Ufern des Po, liegt die kleine Stadt Cremona, deren Name berühmt ist, soweit eine Geige ertönt auf dem weiten Erdenrund. In ihr wurden die Meisterwerke der Geigenbaukunst geschaffen, welche seit mehr als hundert Jahren stets unerreicht geblieben und die vielleicht noch nach Jahrhunderten in ihrer Vollkommenheit glänzen und als nachahmungswerthe Vorbilder gelten werden.

Aber nicht in Cremona stand die Wiege der Geige, und nicht ein Italiener war es, der sie erfunden, sondern *es war ein Deutscher.*

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts benutzte man Streichinstrumente nur zur Begleitung des Chorgesanges, und zwar die Viola da Brazza, die Viola da Gamba und den Basso; es fehlte aber das begleitende Instrument für den Sopran. Diesem Mangel suchte ein Mann abzuhelpen, der, in Wälschtyrol geboren, zu Anfang des 16. Jahrhunderts nach Bologna wanderte und dort ein berühmter Meister im Bau von Lauten, Violon und Bässen wurde. Er hiess *Caspar Tieffenbrucker* und wurde in Italien *Gaspard Duiffopruggar* genannt.

Was wir über seine Existenz wissen, verdanken wir zum grossen Theil den fleissigen Forschungen des Herrn Dr. *Edmund Schebeck* in Prag, der ihn den Bahnbrecher

der italienischen Geigenbaukunst nennt. Er schuf das Kunstwerk, unsre Violine, und zwar gleich in einer solchen Vollkommenheit, dass höchstens in der Form, nicht aber in ihrer töngebenden Eigenschaft, spätere Meister Besseres zu leisten vermochten.

Betrachten wir dieses kleine Instrument, so müssen wir staunen, welche Schönheit des Klanges und des Ausdrucks, welche Fülle von Ton es hervorzubringen vermag. Es ist aus 58 Theilen zusammengesetzt, und diese alle sind so geistvoll erdacht, so praktisch zusammengefügt und so handlich eingerichtet, dass sich eine unglaubliche Virtuosität darauf entwickeln lässt, und der durch geübte Hand seinem schwachen Körper entströmende musikalische Wohllaut und Reiz, ihm den Namen: »Königin der Instrumente« erobert hat. Obgleich nur aus schwachen Bretchen zusammengeleimt, und kaum 15 Loth wiegend, überwindet dieser Körper, kraft seiner geistreichen Combination, eine horizontale Spannung von 80 Pfund und einen vertikalen Saitendruck von 25 Pfund, und seine Stimme durchdringt und füllt den grössten Concertsaal und den höchsten Kirchenraum.

Dabei wird das Auge durch seine Form erfreut. Alles ist symmetrisch, jede Linie ist schön, jeder Theil steht in wohlgefälliger Proportion zu dem andern. Man versuche, irgend etwas an den Umrissen, oder der harmonischen Anordnung der einzelnen Theile zu ändern und gewiss wird es der äusseren Erscheinung nur zum Nachtheil gereichen. Durch jede Veränderung im Bau der Geige sind wir höchstens an Experimenten, nicht aber an Resultaten reicher geworden.

Die innere Einrichtung ist ebenfalls unverbesserlich. Unzählige Versuche sind durch Veränderung am Bassbalken und Stimmstock gemacht worden, um möglicherweise noch mehr Ton zu erzielen; aber jede Verlegung dieser Requiriten diente zum Nachtheil. Nur eine einzige Veränderung hat sich bewährt, daher auch erlaubt erwiesen: die Verlängerung des Bassbalkens; sie wurde sogar nöthig; denn durch das

allmälige Steigen des Diapasons und den durch eine höhere Stimmung gesteigerten Saitendruck, reichte die Widerstandsfähigkeit der Decke nicht mehr aus und musste dies durch Verlängerung des Balkens wieder in das richtige Verhältniss gebracht werden.

Dieser Balken ist von eminenter Wichtigkeit. Er dient nicht allein zur Verstärkung des Instruments, da, wo der Saitendruck am stärksten ist, sondern hauptsächlich zur Verlangsamung der Vibration, dort in der Decke, wo die tieferen Saiten ihre langsameren Schwingungen machen. Ist der Balken zu leicht, so bullert die G-Saite; ist er zu steif, so spricht sie nicht an. *G. Hart* vergleicht treffend diesen Bassbalken mit dem Nervensystem und den Stimmstock mit dem Herzen. Die kleinste Veränderung in der Stellung Beider, verändert den Ton, und die beste Geige wird nicht klingen, wenn diese beiden Theile nicht an der rechten Stelle sind.

Der Hals der Geige wird jetzt 2 Centim. länger als in frühester Zeit gemacht; er läuft in einer schwungvoll geschnittenen Schnecke aus, und kann der so gestaltete Zusammenhang nicht schöner erdacht werden; auch ist er nicht ganz ohne Einfluss auf den Ton. Als oberster Stützpunkt der Saiten kann es nicht gleichgültig sein, ob er dick oder dünn, aus hartem oder aus weichem Holze geschnitten ist.

Der Mann also, der dieses Kunstwerk erfand, hiess *Gaspard Duiffopruggar*. Damals, im Jahr 1510, führte König Franz I. von Frankreich Krieg mit dem Pabste Leo X. Letzterer wurde bei Bologna geschlagen und Beide schlossen hierauf Frieden in dieser Stadt. Bei dieser Gelegenheit berief Franz I. die drei berühmtesten Künstler Italiens an seinen Hof, es waren: Die Maler *Leonardo da Vinci*, *Andrea del Sarto* und der Lautenmacher *Gaspard Duiffopruggar*.

In Anbetracht, dass mehrere Instrumente des Letztgenannten mit schönen in Oel gemalten Bildnissen ge-

schmückt sind, und dass *Leonardo da Vinci* bekanntlich ein eifriger Violinspieler gewesen, darf man mit Grund annehmen, dass diese Bildnisse von der Hand dieses Meisters herrühren. Diese Annahme erweist sich als eine durchaus zutreffende, wenn man die Bildnisse mit den authentischen Werken dieses Malers vergleicht.

Durch ein von *Pierre Voëiro* 1562 gestochenes Portrait war *Gaspard Duiffopruggar* schon lange bekannt. Auch in Gerber's Tonkünstler-Lexicon 1812 findet er Erwähnung. *Vidal* bringt in seinem neuen Werk »*Les instruments à archet*« sein Portrait dd. 1515 mit der Bezeichnung: 48 Jahre alt; demnach wäre er 1467 geboren. *Duiffopruggar* hat eine Anzahl Instrumente für die Kapelle Königs Franz I. geliefert; von diesen besass *Vuillaume* in Paris noch vor Kurzem ein wundervolles Cello, auf dessen Boden der Plan der Stadt Paris eingelegt war; auch besitzen einige Pariser Liebhaber noch Bässe und Violoncelli verschiedener Art von des Meisters Hand. Eine der letzteren trägt die Inschrift: »*Gaspar Duiffoprugcar à la Coste Saint Sebastien à Lyon.*« Eine Laute aus derselben Zeit, welche Dr. *Schebeck* im Kloster Neustift gesehen hat, ist einfach bezeichnet: »*Gaspard Duiffoprugcar à Lyon.*« Der Meister soll das Pariser Klima nicht gut vertragen haben und nach Lyon verzogen sein, wo er gegen 1530 gestorben ist. Es scheint aber, dass seine Nachkommen in Italien weiter gearbeitet haben, denn es befindet sich im Besitze des Fürsten Lobkowitz auf dessen Schlosse Eisenberg in Schlesien eine Laute mit der Inschrift: »*Magno Dieffoprugkar à Venetia 1607.*« Noch heute existirt eine Geigenbauerfamilie *Tieffenbrucker* in Bayern.

Die erste Meldung von einer förmlichen Violine des *Gaspard Duiffopruggar*, die sich im Besitz des Prof. *Mertz* am Conservatorium zu Brüssel befindet, macht *Fétis* in seiner Biographie universelle. Nach dessen Beschreibung ist diese vom Jahre 1515 datirte Geige grossen Formats. Die Schneckendeckel zeigt des Hofnarren *Triboulet* Kopf mit ge-

falteter Halskrause. Der Ton ist voll, durchdringend und weittragend.

Fétis irrt aber, wenn er sagt, dieselbe sei die einzig vorhandene Geige des berühmten Meisters. Es sind vielmehr im Laufe der Zeit noch fünf seiner Violinen an's Tageslicht gekommen:

1. Die Aelteste vom Jahr 1510, in der *F. Niederheimann'schen* Sammlung zu Aachen befindlich, für König Franz I. von Frankreich verfertigt. Sie trägt auf dem Boden die französische Königskrone und unter derselben zwei verschlungene F (*François de France*). Decke, Zargen und Wirbelkasten zeigen noch die Spuren reicher Vergoldung. Anstatt der Schnecke hat sie den schön geschnittenen Kopf eines singenden Mannes. In den Ecken sind sowohl auf der Decke, als auch auf dem Boden, Verzierungen erhaben ausgeschnitten.

Die F-Löcher sind ohne viel Biegung von oben bis unten fast gleichweit offen. Das Modell ist breit und markig bei normaler Länge.

Der Boden ist nach dem Spiegel geschnitten und besteht aus zwei Theilen; die Reifchen sind doppelt eingelegt und rauh gearbeitet. Der Lack ist dunkelgelb und dünn aufgetragen. Das Instrument spielt sich bequem und hat einen mächtigen, edlen und reizvollen Ton.

2. Vom Jahr 1511 ist im Besitz einer alten Aachener Familie. Aehnliches Modell, nur etwas grösser und höher gewölbt, wodurch der Ton auch mehr bratschen-ähnlich klingt. Auf dem Boden, der aus einem Stück geschnitten und ohne Maser ist, befindet sich ein schönes Oelgemälde: Maria mit dem Christuskinde, wahrscheinlich von *Leonardo da Vinci*. Die Zargen tragen eine Inschrift in goldenen Buchstaben und vor dem Steg ist eine Grafenkrone gemalt. Die Schnecke ist massiv und steif, die Reifchen sind einfach eingelegt, der Lack etwas röthlicher, und dicker aufgetragen als bei der Vorhergehenden.

3. Vom Jahr 1514 im Besitz des Professors *Franca-lucci* in Bologna.

4. Vom Jahr 1515 ist die oben erwähnte von *Fétis* beschriebene *Mertz'sche* Geige, jetzt im Besitz des Geigenbauers *Chanot* in London. Die Decke dieser Geige und der Niederheitmann'schen (Nr. 1) sind aus ein und demselben Bret geschnitten, wie kürzlich bei einer Vergleichung beider Instrumente durch genaues Ausmessen der Jahresstreifen und sonstiger Zeichen im Holze in überraschender Weise konstatirt wurde.

5. Vom Jahr 1517. Früher im Besitz eines alten Musikers zu Aachen, der sie nur bei der musikalischen Messe, Sonntags im Dom spielte. Diese Geige ist dadurch interessant, dass sie anstatt der Schnecke den eignen Portraitkopf des *Duiffopruggar*, mit seinem langen Zwickelbart und der Halskrause, trägt. Auf dem Boden unten ist das Bild einer Stadt, oben ein antikes Streichinstrument aus verschiedenen Holzarten eingelegt. Die Zargen haben die Inschrift: *Viva fui in sylvis, dum vixi tacui, mortua dulce cano.* (Ich lebte ehemals in den Wäldern; als ich lebte, schwieg ich; jetzt, da ich todt bin, singe ich lieblich.) Derselbe Spruch steht auch unter dem von Pierre Voëirot 1562 gestochenen Portrait des Meisters. Der Boden dieser Geige ist von Birnbaumholz aus zwei Theilen; der Lack ist dunkelgelb und sehr dünn aufgetragen.

6. Die Violine im Besitze des Fürsten *Nicolaus Youssou-pow* in St. Petersburg. Nach der Beschreibung des früheren Besitzers, Herrn von *Hunyady* in Pest, trägt diese sogenannte »Schatzkammergeige« einen antiken Menschenkopf anstatt der Schnecke, die Zargen sind mit goldnen Inschriften, der Boden mit einem schönen Bildniss geziert; sie soll vollkommen erhalten, von gefälligem Format, bequemer Spielart, und edlem, grossartigem Tone sein.

Da diese Geigen breit in der Brust sind, so ist der Ausschnitt der Mittelbiegel ziemlich flach und die Ecken

sind wenig hervorstehend. Die Zettel in Allen lauten gleichmässig: *Gaspard Duiffopruggar bononiensis Anno 15—*.

In der Klangfarbe weichen sie wenig von einander ab. Die grösste Macht und Schönheit des Tones ist in Nr. 1 zu finden. Es sind viele Concertgeigen ersten Ranges neben ihr versucht worden; allein keine reichte an sie heran. Die Wölbungen sind ziemlich flach, und es ist bemerkenswerth, dass *Stradivarius* in seiner besten Periode zu ähnlich flachen Wölbungen zurückgekehrt ist.

Der Fall, dass das erste Specimen eines neu erfundenen Instrumentes, trotz allen spätern Strebens nach Verbesserung und Vervollkommnung gleich das vollendetste gewesen und auch geblieben ist, dürfte wohl, als ein in seiner Art einziger, hervorgehoben werden müssen.

Erster Abschnitt.

Die sechs Schulen der Geigenbaukunst.

Die schwach- und dumpfklingenden Violen wurden allmählig durch die glänzenden Eigenschaften der Violine verdrängt, und der Geigenbau gelangte in Italien zu hoher Blüthe. Wie ein Baum seine Aeste nach allen Richtungen hin ausbreitet, so verbreitete sich die Kunst des Geigenbaues über alle Städte Italiens und überschritt dessen Grenzen nach Deutschland, Frankreich und bis nach England hin. Man darf mit Recht voraussetzen, dass kurz nach Erfindung der Geige starke Nachfrage vorhanden, und dass der Geigenbau zugleich ein lohnendes Geschäft gewesen sein müsse, denn wie hätten sich sonst so Viele diesem Erwerbszweig zugewendet, der sich nicht selten in den Familien weiter vererbte, oft bis in's vierte Glied. Es entstanden Schulen, die ihre leitenden Prinzipien in ihrem Bezirke und unter ihren Schülern fortpflanzten. Die natürliche Folge war der Wetteifer, das Beste zu schaffen,

und dadurch zeichnen sich scharf die Grenzen dieser Schulen ab, welche in folgender Weise zu bezeichnen sind:

1. Die **Brescianer** Schule (1520—1620), bauend auf dem Grundstein, den *Gaspard Dwiffopruggar* gelegt hatte und vertreten durch *Gaspard di Salo*, dessen direkten Schüler *Maggini*, ferner *Mariani*, *Venturini*, *Budiani*, *Matteo Bente*, *Peregrino Zanetto* etc.

2. Folgt die bedeutendste Schule: die von **Cremona** (1550—1760), mit den *Amati*, *Stradivari*, *Guarneri*, *Bergonzi*, *Guadagnini* etc.

3. Die **Neapolitanische** Schule (1680—1800), vertreten durch die Meister von Mailand und Neapel. Die Familien: *Grancino*, *Testore*, *Gagliano*, *Landolphi* etc.

4. Die **Florentiner** Schule (1680—1760), welcher wir auch die Meister von Rom und Bologna beizählen, vertreten durch die Namen: *Gabrielli*, *Anselmo*, *Florentus*, *Techler* und *Tononi*.

5. Die **Venetianische** Schule (1690—1764), welcher die besonders hervorragenden Meister *Domenicus Montagnana* und *Sanctus Seraphin* angehören. Den Ersteren könnte man der Cremoneser Schule beigesellen, denn er verbrachte seine Lehrzeit in Cremona und seine Arbeiten sind dieser Schule angemessen.

6. Die **Tyroler** Schule (1640—1696), glänzend vertreten durch *Jacobus Stainer*, die Familien: *Klotz* und *Albani*. Wenn diese Schule auch dem Namen nach nicht zur Italienischen gehört, so hat sie doch ihren Ursprung dort und ihre Werke rangiren, dem Werthe nach, dahin.

Zweiter Abschnitt.

Entwicklung und Vervollkommnung des Geigenbaues. Kunstkennerschaft.

Aus Brescia kamen die Meister, welche die Cremoneser Schule bildeten. Die *Amati* nahmen deren Führung, ihr

Gründer war *Andreas Amati*. In seinen ersten selbstständigen Werken findet man die Reminiscenzen des *Gaspard di Salo*, obgleich nicht bekannt geworden ist, dass dieser sein Lehrer gewesen sei. Es ist bei den meisten italienischen Geigenbauern zu beobachten, dass sie Anfangs in den Fussstapfen ihrer Lehrer wanderten, sobald sie aber das Bewusstsein eigener Kraft gewannen, nach rechts und links ihre eignen Bahnen betraten, neue Umrisse und Wölbungen ersannen und wie man das, was man selbst schafft, liebt und gern besser findet, so auch hier, wo durch die auseinandergehenden und verschiedenen Ansichten und Richtungen jener Meister die verschiedenen Schulen entstanden.

Es muss dabei ebenfalls dem Geschmack der Zeit Rechnung getragen werden. Wenn in der Jetztzeit Kraft und Schönheit vereint beansprucht werden und *Stradivarius* und *Joseph Guarnerius*, welche diese Eigenschaften in höchster Potenz besitzen, am meisten geschätzt sind, so gab es wiederum Zeiten, wo man dem sanftklingenden Ton den Vorzug gab, und *Amati* und *Stainer* den Preis zuerkannte.

Zur Blüthezeit der alten Brescianer und Cremoneser Meister wurde die Violine nur nach ihrer tonerzeugenden Eigenschaft geschätzt; als man aber auch die sich mehr und mehr entwickelnde Schönheit ihrer Form zu schätzen anfang, da hatte bald die Violine sowohl ihre Liebhaber wie ihre Spieler.

Bis zum Jahre 1800 stand kein Meister so hoch in Gunst, wie *Stainer*; in Deutschland, Frankreich und England arbeiteten die meisten Geigenbauer nach seinem Modell. Darauf gelangten die Instrumente der *Amati* mehr in Gunst und da in Italien ihre Anzahl viel grösser war, als die Nachfrage, so wurden sie billiger verkauft als manches neue Instrument. Der Geigenbauer *William Forster* verkaufte z. B. laut seinem Tagebuch am 20. April 1799 ein Cello von *Nicolas Amati* nebst Kasten und Bogen zu 17

Pfund Sterling und 17 Schillinge, zu welchem Preise der Verkäufer ein von ihm selbst gebautes Cello nicht abgegeben haben würde. Indess verschloss man sich nicht lange mehr den Vorzügen der italienischen Instrumente, es stieg ihr Preis bald auf das Drei- und Vierfache. Die Circulation der cremoneser Geigen führte zu vergleichenden Beobachtungen ihrer verschiedenen Formen und Wölbungen, wobei man dem flacheren Modell den Vorzug zuerkennen musste. Bisher hatte man noch keinen Unterschied zwischen den verschiedenen *Amati* gemacht; ob *Andreas*, *Hieronimus* und *Antonius* oder *Nicolas*, war im Preise unberücksichtigt geblieben; jetzt aber schenkte man den Werken des *Nicolas Amati* grössere Aufmerksamkeit und bezahlte gern für eine flacher gewölbte Geige des Letzteren den doppelten Preis. Nachdem sich der Geschmack für die flachere Form entwickelt hatte, kam nach und nach auch *Stradivarius* zu Ehren. Wie blind man bis dahin für den Werth seiner Erzeugnisse war, geht daraus hervor, dass es dem Cellisten *Cervetto* nicht gelang sein schönes Stradivari-Cello zu 5 Pfund Sterling zu verkaufen.

Zunächst waren es die Solospieler, die sich in den Besitz der Stradivari-Geigen zu bringen suchten, so *Boccherini*, *Viotti*, *Rode*, *Kreutzer*, *Habeneck*, *Mazas*, *Lafont* und *Baillot* und nun stieg ihr Ruhm von Tag zu Tag.

Der Name *Joseph Guarnerius* war bis 1820 nicht über die Grenzen seines Vaterlandes gedrungen. Da erschien der die Musikwelt in Erstaunen setzende *Paganini* mit einer wundervollen Geige von *Joseph Guarnerius del Gesù* vom Jahr 1743, welche seit dem Tode des Virtuosen (24. Mai 1840) im Museum zu Genua schläft.

Ein französischer Kaufmann, Mr. *Livron*, hatte *Paganini* diese Geige geliehen, um sie Abends in einem Concerte zu spielen. Als der Künstler geendet hatte und sie zurückgeben wollte, rief *Livron* aus: »Nie werde ich die Saiten entweihen, die Ihre Finger berührt haben; das Instrument gehört Ihnen!«

Die Namen *Amati* und *Stradivarius* waren der musikalischen Welt nach und nach bekannt geworden; durch *Paganini* wurde der Name *Guarnerius* mit einem Schlage berühmt. Jeder Violinist strebte nach einer Geige des grossen *Guarnerius*, deren man wirklich auch eine grössere Anzahl in den italienischen Kirchen und Klöstern, sowie in den Händen von Nichtkennern fand. Mit dem Erscheinen zahlreicher Guarneri-Geigen zeigte sich eine grosse Verschiedenheit derselben im Modell und in der technischen Ausführung und man lernte erkennen, dass des Meisters Schaffen in drei Perioden fällt, deren Producte man jetzt ebenso gut zu klassifiziren versteht, wie diejenigen des *Stradivarius*. Die Violine *Paganini's* ist eins der grossen, massiven Instrumente des Meisters aus seiner letzten Periode. *Paganini* nannte sie: »Meine Kanone.«

In ähnlicher Weise wurden die Maggini-Geigen durch den Violin-Virtuosen *Charles de Beriot* berühmt. Er war der Erste, der ein solches Instrument öffentlich spielte, und man war erstaunt über die durchdringende Gewalt und Schönheit ihres Tones. Mit ihrer Popularität stieg der Preis der Maggini-Geigen rapide; die früher 200 Frs. gekostet hatten, wurden nun gern mit 2000 Frs. bezahlt, und kurz vor seinem Tode verkaufte *de Beriot* seine eigene Maggini-Geige dem Prinzen von *Chimay* zum Preise von 15,000 Frs.

Dann kam die Zeit, wo *Carlo Bergonzi* als ein Meister ersten Ranges erkannt wurde. Besonders in England wurden seine Instrumente geschätzt, und da man einmal auf die Vorzüge der vorgenannten Meister aufmerksam geworden war, so fing man an, auch die Werke der *Guadagnini*, *Gagliano*, *Grancino*, *Sanctus Seraphin* und *Montagnana* zu würdigen und aufzusuchen, bis die ganze Liste der italienischen Geigenbauer bekannt und populär war.

Dritter Abschnitt.

Der sammeleifrige Louis Tarisio.

Wieder zurückblickend, müssen wir uns wundern, dass die Verbreitung und Werthschätzung der italienischen Instrumente in Deutschland, Frankreich und England in einem so kurzem Zeitraume stattgefunden hat, während solche mehrere hundert Jahre ganz unbeachtet geblieben waren. Noch um 1800 war die Kenntniss der italienischen Geigenbaukunst höchst spärlich; 50 Jahre später jedoch in allen Ländern verbreitet. Dies verdanken wir zum grossen Theil einem unternehmenden Manne, der, ausgerüstet mit der feinsten Beobachtungsgabe, eine Menge von Perlen der italienischen Geigenbaukunst an's Licht und unter das Publikum brachte. Es war der Italiener *Louis Tarisio*, der Sohn armer Eltern, denen Musik und musikalische Instrumente ganz unbekannte Dinge waren. *Tarisio* erlernte das Zimmermanns-Handwerk und arbeitete mit Unverdrossenheit, wenn auch nicht mit Liebe. In seinen Mussestunden amüsirte er sich mit Violinspiel, unbewusst, welche Bedeutung dies für seine Zukunft haben sollte. Seine erste Geige war ein Instrument von sehr geringem Werthe. Bei dem Bestreben ein besseres zu erwerben, erwachte in ihm die Liebhaberei und damit war der Grund gelegt zu seiner spätern so ungewöhnlich grossen Kennerschaft. Er studirte alle Geigen, die in seinen Bereich kamen und beobachtete mit scharfem Auge deren Unterscheidungspunkte. Seine Leidenschaft für Geigen verleidete ihm sein eigentliches Handwerk, und als er merkte, dass dieselben Gegenstand allgemeinen Verlangens wurden, beschloss er, Handel damit und ein voraussichtlich profitables, wie auch ihm zusagendes Geschäft zu betreiben.

In Hausirer-Tracht durchwanderte er, mit geringen Mitteln versehen, die Städte und Dörfer Italiens, oft vom Hunger gezwungen, auf der Strasse ein Stück Brod sich zu erspielen. Sein Vorrath bestand in einigen alten Geigen

von geringem Werth. In jedem, auch dem kleinsten Ort wusste er bei den Einwohnern sich einzuschmeicheln und beliebt zu machen. So gelang es ihm leicht Erkundigungen über diejenigen Leute, welche Geigen besaßen, einzuziehen. Damals befand sich eine Menge der schönsten Instrumente in den Händen gewöhnlicher Leute, die keine Idee von deren Werthe hatten und oft gern dem *Tarisio* ein saitenloses Exemplar ersten Ranges gegen ein ordinäres, aber spielbares Instrument überliessen. Dann besuchte er die zahlreichen Klöster und brachte die in deren Besitz befindlichen Instrumente in Ordnung; nicht allein deshalb, um dadurch sich etwas zu verdienen, sondern vielmehr, um seine Kenntnisse zu vermehren und sich Bezugsquellen für die Zukunft zu merken.

Nachdem *Tarisio* auf solche Weise manches gute Instrument erworben hatte, fasste er den Entschluss nach Paris zu reisen. Er liess die besten Instrumente zu Hause und nahm zunächst nur die weniger werthvollen mit, um sich erst auf dem Violinenmarkt von Paris zu orientiren. Diese seine erste Reise unternahm er zu Fuss, seine Geigen auf dem Rücken tragend, im Jahr 1827. In der französischen Hauptstadt angelangt, ging er zum ersten besten Luthier. Zufälliger Weise war dies *Aldric*. Bevor er in dessen Laden trat, betrachtete er zögernd seine wenig sich empfehlende Aussenseite. Seine Kleider waren in zerlumptem Zustande, die Stiefel ohne Sohlen, Gesicht und Hände stark gebräunt und ungewaschen. Er fasste sich jedoch ein Herz, trat ein und bot *Aldric* seine Cremoneser Geigen an. Dieser, Anfangs misstrauisch, wurde dennoch aufmerksam, als *Tarisio* eine kleine, schöne *Nicolas Amati* auspackte und noch weitere fünf Geigen von *Maggini*, *Ruggeri* u. A. auf den Tisch legte.

Aldric, der aus dem schäbigen Aeussern des Mannes schloss, dass dieser den Werth seiner Waaren nicht kenne, wunderte sich doch über die Höhe seiner Preisforderung und nur nach langem Hin- und Herhandeln bei nicht un-

bedeutender Abminderung derselben wurden sie enig. *Tarisio* ging, unzufrieden mit diesem ersten Geschäft, nach Italien zurück, er glaubte, den Werth seiner Instrumente für den Pariser Markt überschätzt zu haben, entschloss sich aber gleichwohl zu einem zweiten Versuch, sich vornehmend, sein Glück bei verschiedenen andern Händlern zu versuchen. Diesmal nahm er seine besten Instrumente nach Paris mit und besuchte *Vuillaume*, *Thibout* und *Chanot*. Diese waren entzückt von seiner Collection und beeilten sich, sie ihm zu guten Preisen abzukaufen. Nächst dem ermunterten sie ihn, so viele Instrumente nach Paris zu bringen, als er nur immer zu schaffen vermöchte.

Charles Reade, der *Tarisio* gut gekannt hat, sagte von ihm: »Des Mannes ganze Seele ging in Geigen auf, er war ein grosser Händler, aber noch ein weit grösserer Liebhaber.« Als einst eine Pracht-Equipage auf den Boulevards an ihm vorbei fuhr, sagte er, dass er viel lieber eine Stradivari besitzen möchte, als zwanzig solcher Equipagen. Hatte er ein Meisterstück verkauft, so verlor er es doch nie aus den Augen und wartete eine günstige Gelegenheit ab, es wieder in seinen Besitz zu bringen.

Lange Jahre ist *Tarisio* nach Paris und London gereist und hat eine grosse Menge der schönsten Instrumente in die Hände von Leuten gebracht, die sie zu würdigen verstanden.

G. Hart erzählt, dass *Tarisio* zu Hause das Leben eines Einsiedlers geführt habe. Violinen waren sein Alles in der Welt. In seine armselige Wohnung an der Porta Tenaglia in Mailand durfte kein lebendes Wesen eintreten; seine nächsten Nachbarn wussten nichts davon, was er trieb. Er wechselte mit keinem Menschen ein Wort, ging schweigsam längere Zeit auf Reisen und kam ebenso schweigsam wieder zurück. So sahen ihn seine Nachbarn eines Tags heimkehren; allein mehrere Tage vergingen, ohne dass sie sein Ausgehen bemerkten. Die Thüre war fest verschlossen, und auf lautes Klopfen erfolgte keine Antwort. Da wurde

auf Befehl der Behörden die Thüre des geheimnissvollen Mannes erbrochen und man fand *Tarisio* leblos auf einem elenden Lager ausgestreckt. Alles, was ihn umgab, zeigte die äusserste Unordnung. Sein ganzes Mobiliar bestand aus einem Tisch, einem Stuhl und dem Lager. Auf diesem der entseelte *Tarisio*. Aber Violinkasten zu Haufen aufgethürmt, die Wände voll von Geigen, Böden, Decken und Schnecken. Da hingen drei Contrabässe, in alte Säcke gehüllt, hier die famose »Messie« Stradivari, deren Saiten noch nie von einem Bogen berührt worden waren, da ein Dutzend andere Stradivari-Geigen, Bratschen und Celli, hier ein Contrabass von *Gaspard di Salo* und so nahe an hundert Instrumente der verschiedensten Meister. Zuletzt fand man ein Paquet Werthpapiere und eine bedeutende Summe in Gold. Es wurden von Seiten des Gerichts Siegel angelegt. Später erschienen einige Neffen, die als Erben sich legitimirten.

Vuillaume in Paris erhielt bald die Nachricht vom Tode des *Tarisio*, eilte sofort nach Mailand und gelang es ihm die ganze Collection des Verstorbenen durch Ankauf zu erwerben.

Tarisio, in seinem ununterbrochenen und vom feinsten Urtheile geleiteten Sammeleifer, hatte den Vorthail, die Instrumente meistens in ihrem primitivem Zustande, und frei von falschen Inschriften zu finden; somit konnte er die Charakteristik eines jeden Meisters studiren, ohne fürchten zu müssen, dass sein Urtheil, in der Weise wie durch spätere Zuthaten Anderer, irre geleitet würde.

Vierter Abschnitt.

Zettel-Inschriften. Täuschung. Kunstschwindel.
Ausschachtelung.

Es bedarf kaum der Erwähnung, dass die Beurtheilung eines Instruments nach dem eingeklebten Zettel eine höchst

unsichere ist. Einfacher und leider sehr üblicher Schwindel ist es, geringe Instrumente mit einer wohlcopirten Etiquette (Namensinschrift) der besten Meister zu versehen. Zu einer derartigen Fälschung wird in der Regel vergilbtes, geripptes Papier aus alten Folianten und Documenten hervorgesucht und dasselbe mit Tusche, der man etwa mit Eisenrost oder Oxyd zuvor einen gelblichen Stich gegeben hat, beschrieben. Man verreibt und beschmutzt dann einen solchen Wisch, und der ächte Zettel ist fertig.

In anderer Weise erfolgt eine Täuschung öfters durch die Reparateure, die zuweilen gern ächte Zettel aus den Instrumenten nehmen und sie durch Copien ersetzen, während der ächte Zettel dann in ein unächtcs Instrument wandert. Ist nun dasselbe einigermaßen dem Original ähnlich, so kann man leicht durch einen solchen Zetteltausch irre geleitet werden.

Eine dritte Art der Täuschung findet selbst bei ächt italienischen Instrumenten häufig in der Weise Statt, dass ächte oder unächte Zettel der grossen Meister in die von deren Schülern oder Imitatoren gefertigten Instrumente geklebt sind, und zwar entweder von diesen selbst oder später von Händlern. Wie manches Cello von *Grancino* segelt unter der Flagge des *Nicolas Amati*; wie manche Geige von *Berganzi* und *Guadagnini* mag wohl als ächte Stradivari hoch im Preise stehen! Am schlechtesten kommt in dieser Beziehung der arme *Stainer* weg; denn fast alle von Klotz gebauten, ja fast alle hochgewölbten Geigen finden sich gewöhnlich mit *Stainer* bezeichnet, gleichwie man auch jede Geige, deren Rändchen mit Fischbein statt mit Ebenholz eingelegt sind, eine Henry Jacobs zu nennen pflegt.

Ferner ist zu bemerken, dass die alten Meister nicht immer consequent die gleiche Inschrift und den gleichen Zettel beibehalten haben. Dergleichen Abweichungen sind jedoch nicht immer ein Beweis der Unächtheit solcher Instrumente. So gibt es z. B. ächte Zettel:

1. *Gasparo di Salo* fecit Bresciae Anno 16 und andere:

2. *Casper Dasalo* Fecit Bresciae Anno 16.

Nicolas Amati hat sogar dreierlei Zettel:

1. *Nicolaus Amati* Cremonen, Hieronymi filius, Antonii nepos fecit Anno 16.

2. *Nicolaus Amatus* Cremonen Hieronymi filius antonii nepos fecit 16.

3. *Nicholas Amatus* Cremonen Hieronymi Fil. ac Antonij Nepos Fecit 16.

Es ist ja auch wohl anzunehmen, dass *Nicolas Amati*, der 88 Jahre alt geworden ist, nicht mit der ersten Serie Zettel ausreichte, die er sich drucken liess. Die Zettel sind theils in lateinischer, theils in italienischer Sprache abgefasst, wobei denn die Herren Geigenmacher oft in gewaltigen Conflict mit der Orthographie gekommen sind. Wenn daher im 6. Abschnitt dieses Buchs die Inschriften genau so, wie sie im Original lauten, angegeben sind, so wolle man keinen Andern als den Geigenbauer selbst, für seine Orthographie verantwortlich machen.

Es gab eine Zeit, in welcher die Meinung fast allgemein sich geltend machte, die Decken hätten zuviel Holz, und seien zu dick. Dem Uebel war freilich bald und leicht abzuhelpfen, man schabte von der inneren Seite einiges Holz weg und machte somit die Decke dünner. »Ausschachteln« war der Kunstausdruck dafür. Die Instrumente sprachen nun leichter an; aber sie verloren an Kraft und Fülle des Tones. Durch die Verwirklichung dieser unglücklichen Idee ist manches herrliche Instrument auf immer verdorben worden.

Fünfter Abschnitt.

Der alt-italienische Lack.

Es muss noch des italienischen Lacks Erwähnung geschehen. Wir stehen hier vor einem ungelösten Räthsel. Seit mehr als hundert Jahren ist dieser Lack verloren gegangen und alle Versuche, einen Lack zu bereiten, der gleiches Leben und Feuer hat, sind vergebens gewesen. Der Lack dient nicht allein zur Verschönerung sondern auch zur Conservirung des Instruments gegen die Einflüsse der Temperatur, und in dieser Beziehung muss der Lack, dessen sich die alten Meister bedient haben, auch hervorragende Eigenschaften gehabt haben; denn sonst wären die alten Instrumente durch den Wechsel von Trockenheit und Feuchtigkeit, sowie durch das Hineinathmen beim Spielen, längst morsch geworden.

Es scheint gewiss, dass diejenigen Stoffe jetzt nicht mehr existiren, die den alten Meistern zu Gebot standen und ihnen Allen leicht erreichbar waren, denn, wenn auch eine Verschiedenheit in dem Lack ihrer Instrumente ersichtlich ist, so ist derselbe doch bei Allen in Bezug auf seine Hauptingredienz ähnlich und nur vorwiegend in der Farbe und dem mehr oder minder dicken Anstrich abweichend.

Ein Umstand gibt hier zu denken.

Es hat sich herausgestellt, dass bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts ein Baum in Ober-Italien cultivirt wurde, der einen vorzüglichen Balsam lieferte; es war die Balsamfichte, *pinus balsamea*. Da dieser Baum durch das Abzapfen seines Harzes einging und wegen seines schlechten Nutzholzes nicht weiter angepflanzt und gezogen wurde, so liegt vielleicht in seinem Verschwinden die Auflösung des Räthsels und möglicherweise der Verfall der italienischen Geigenbaukunst.

Dass der Lack einen Einfluss auf die Qualität des Tones hat, ist leicht zu beweisen. Man spiele nur einmal

eine Geige, bevor sie lackirt und sodann nachher, nachdem der Lack aufgetragen ist, so wird sich in jedem Fall ein wesentlicher Unterschied im Ton herausstellen. Ein starrer Spirituslack lässt den Ton schreiend und spröde, ein elastischer Oel- oder Bernsteinlack ihn dick und mild erscheinen. Es wäre indess thöricht, daraus zu schliessen, dass ein schlecht gebautes Instrument, welches die Bedingungen des guten Klingens nicht in sich trägt, durch einen guten Lack in ein gutes Instrument umgewandelt würde, es soll nur behauptet werden, dass die Wahl des Holzes, die Construction und der Lack harmoniren müssen, und dies war bei den alten Meistern entschieden der Fall.

Man muss sich recht hüten, gute alte Instrumente zu überlackiren. Abgesehen davon, dass dadurch deren Originalität und Intactheit schwindet, so verändert sich auch der Ton und zwar meist zum Nachtheil. Jeder erneuerte Lackanstrich macht das Holz der Geige dicker; war es vorher schon dick genug, so wird es nun steif und die Geige wird und muss deshalb schlechter klingen als vorher, und dies um so mehr, je spröder der Lack ist und je dicker er aufgetragen wurde.

Ferner ist bemerkenswerth, dass den Italienern das Klima beim Trocknen zu Gute kam. Der Oel- und Bernsteinlack trocknet in unserm Klima viel langsamer, und nach Maassgabe der Zeitdauer ist das frischlackirte Instrument auch um so länger dem Staub ausgesetzt, der fest daran haftet und Durchsichtigkeit und Feuer des Lackes sehr beeinträchtigt.

Ob ein Instrument mit Oel- oder Spirituslack versehen sei, ist durchaus nicht leicht zu bestimmen. Kenntnissreiche Geigenbauer versteigen sich sogar mitunter zu der Behauptung, die Italiener hätten niemals Oellack benutzt, sondern ihre Ingredienzien in Weingeist aufgelöst; auch differiren die Ansichten darüber, ob die Farbe durch Beizen des Holzes vor dem Lackiren aufgetragen, oder im Lack enthalten gewesen sei. Soviel ist sicher, dass man

zu jener Zeit ebensowohl experimentirt hat, wie es heute noch geschieht.

Die Farben welche man den Instrumenten gibt, müssen Saftfarben sein, die das Holz durchscheinen lassen und nicht decken. Die Vorzüglichsten sind: Drachenblut, Sandel, Saffran und Orleans; man zieht den Farbstoff aus, durch einen Aufguss von Weingeist und bildet durch Zusammengiessen der Farben eine Mischung nach Gefallen. Andere Saftfarben werden durch Auskochen in Wasser extrahirt, z. B. aus Kurkuma, Mahagoni, Fernambukholz etc.

Oelfirnisse werden durch Einkochen von Mohn-, Nuss- aber meist Leinöl gewonnen.

Lackfirnisse oder fette Lacke sind Auflösungen verschiedener Harze, wie Bernstein, Kopal, Colophonium, Mastix, Sanderak, Elemi, meist in Terpentinöl.

Spirituslack wird hergestellt, indem man feste Lacke, wie Schellack, Gummilack, Stocklack, Benzoë etc. in Weingeist auflöst.

Wer sich über die Zubereitung der verschiedenen Lacke genauere Kenntniss und Unterweisung verschaffen will, der findet diese in *Gretschel's* Lehrbuch der Geigenmacherkunst, Weimar bei Bernh. Friedr. Voigt.

Mitunter haben die Italiener ihren Geigen vor dem Lackiren einen schwachen Ueberzug von Hausenblase- oder Leimauflösung gegeben. Hatten sie den Zweck, ein Eindringen des Lackes zu verhindern, oder wollten sie dem Lack eine Unterlage geben um seinen Glanz zu erhöhen? Eine Nachahmung dieses Verfahrens in neuerer Zeit, hat nach keiner Richtung hin einen Vortheil ergeben.

Indem wir jetzt zur Charakteristik der einzelnen Meister und ihrer Werke übergehen, wolle man das Factum nicht aus dem Auge lassen, dass, streng genommen kein Instrument dem andern gleich ist, wie ja nicht einmal ein Ei dem andern völlig gleicht; es walten vielmehr oft recht wesentliche Verschiedenheiten ob. Wollte man dies läugnen, so hiesse dies quasi präsumiren, dass Jeder gleich als

Meister geboren sei. Das Streben nach Vervollkommnung involvirt selbstverständlich: ein neues Werk besser zu machen, als das Vorhergemachte und in jedem Bessermachen liegt eine Veränderung.

Sechster Abschnitt.

Alphabetisches Namen-Verzeichniss der italienischen Geigenbauer und Charakteristik ihrer Werke.

1. **Acevo**, (*früher in Cremona, später 1640 in Saluzzio*). Schüler des *Giuseppe Cappa* aus der Schule der *Amati*. Seine Arbeit ist nicht sauber und das Holz ohne Auswahl.

2. **Albanesi**, *Sebastianus*, (*Cremona 1720—1744*). Gut gebaute Instrumente, kommen aber selten vor. Das Modell ist flach gewölbt und von gefälliger Zeichnung. Obgleich in Cremona gemacht, gleichen sie doch mehr der Mailänder Arbeit. Der Lack ist namentlich dem Cremoneser ganz unähnlich.

3. **Albani**, *Matthias*, (*Botzen, geboren 1621 zu Botzen, daselbst gest. 1673*).
 MATTHIAS ALBANI FECIT BULSANI Schüler von *Stainer*.
 TYROL 16— Seine Geigen haben
 auch: höhere Wölbungen
 MATHIAS ALBANUS FECIT IN als die seines Leh-
 TYROL BOLSANI 16— rers und eine schwer-
 fällige Form. Die
 beiden oberen Saiten klingen hell, dagegegen haben die tieferen einen näselnden Ton. Der Lack ist von röthlich brauner Farbe.

4. **Albani**, *Matthias*, (*Botzen 1650—1709*) Sohn des
 MATHIAS ALBANI IN BULSANI Vorigen und Schüler von
 THIROLI FECIT ANNO 16— *Nicolas Amati*. Seine In-
 strumente sind so schön

gearbeitet und so gut von Ton, dass sie denen seines Lehrers nahe kommen.

5. **Albani**, *Signor*, (*Palermo 1633—1659*). Es befindet sich eine gute Geige mit dieser Bezeichnung in Brüssel; sonst ist wenig von ihm bekannt. Möglich dass er mit einem der Nachfolgenden identisch ist.

6. **Albani**, *Michael*, (*Mitte des 17. Jahrhunderts*) soll in Cremona gelernt, und sich dann in Gratz niedergelassen haben.

7. **Albani**, *Paolo*, (*Palermo 1650—1680*). Schüler von *Nic. Amati*, machte sehr gute Instrumente, saubere Arbeit, breites Modell, hellbrauner Lack.

8. **Albani**, *Paul*, soll 1650 in Cremona gewesen und dort gestorben sein.

9. **Aletzie**, *Paolo*, (*Monaco 1720—1736*) hat hauptsächlich Bratschen und Celli gemacht, von denen einige recht gut sind. Sein Lack ist spröde und nicht schön.

10. **Alvani**, (*Cremona 1755*). Talentvoller Imitator des *Joseph Guarnerius*.

11. **Amati**, *Andreas*, (*Cremona*) geb. 1520 gest. 1580, Gründer der Cremoneser Schule. Wer sein Lehrer gewesen, ist zweifelhaft. Nach der Luthomonographie soll es *Giov. Marcus del Busetto 1540—1580* in Cremona gewesen sein; nach andern Quellen hat er in Brescia gelernt, und man glaubt, nach einer gewissen Aehnlichkeit die seine Geigen mit denen des *Gaspard di Salo* haben, bei diesem. Die Instrumente des *Andreas Amati* sind mit Sorgfalt gearbeitet. Er nahm hohe Wölbungen, die *f*-Löcher sind im Styl des *Gaspard di Salo*, es fehlt ihnen aber die Entschiedenheit in der Zeichnung; dabei sind sie fast zu breit. Der Lack ist von guter Qualität und tiefgoldner Farbe; die Böden sind nach der Schwarte geschnitten, meist aus Ahorn, oft aber auch aus Birnbaumholz. Die Instrumente

sind von verschiedener Grösse, die meisten indess nach dem kleinen Patron, sie haben wenig Kraft aber einen süssen Reiz im Ton.

Zu den berühmten Instrumenten dieses Meisters gehören 24 Violinen (12 grosse und 12 kleine) 6 Bratschen und 8 Bässe, welche für die Kapelle Königs Charles IX. zu Versailles gemacht wurden. Auf die Böden war Frankreichs Wappen gemalt, unter demselben der Wahlspruch: »Pietate et Justitia.« Während der Revolution im Okt. 1790 sind sie verschwunden.

12. **Amati**, *Antonius et Hieronymus*, Söhne des *Andreas*, (Cremona, 1570—1635). *Antonius* ist 1550 geb. und 1638 gest. Das Geburtsjahr des *Hieronymus* ist wahrscheinlich 1551, er starb 1635. Bis zur Verheirathung des *Hieronymus* arbeiteten die Brüder gemeinschaftlich; sie verbesserten das Modell des Vaters, wählten etwas flachere Wölbungen und die Instrumente gewannen bedeutend an Tonfülle. Obgleich sie ihre Namen vereint in die Instrumente setzten, so bezeugen doch nur wenige die gemeinschaftliche Arbeit; diese ist bei Beiden sehr verschieden, der Jüngere war dem Aeltern weit überlegen. *Antonius* wich nicht weit von den Prinzipien seines Vaters ab; an den *f*-Löchern änderte er nur wenig, übrigens war seine Arbeit ausgezeichnet sauber.

Hieronymus dagegen besass mehr das Zeug eines Künstlers; er schuf neue Formen, die *f*-Löcher sind enger und haben einen eleganten Zuschnitt. Auch in der Schneckenform weichen beide Brüder von einander ab. Die des *Hieronymus* hat mehr Schwung. Der Lack ist bei den frühern Instrumenten dunkler wie bei den späteren, ein hell orange; er ist sehr dünn aufgetragen und hat ein Feuer und eine Durchsichtigkeit, die das schöne Holz was sie stets wählten nur um so schöner erscheinen lässt. *Henri Wieniawsky* spielt eine solche Geige von grossem Modell.

13. **Amati, Nicolas, (Cremona)**, geb. am 3. Sept. 1596,
gest. am 12. August 1684.

NICOLAUS AMATI, CREMONEN.
HIERONYMI FILIUS, ANTONII
NEPOS FECIT ANNO 16

auch:

NICOLAUS AMATUS CREMONEN.
HIERONYMI FILIUS, ANTONII
NEPOS FECIT 16 —

auch:

NICHOLAS AMATUS CREMONEN.
HIERONYMI FIL. AC ANTONY
NEPOS FECIT 16

Er war der Sohn des *Hieronymus* und jedenfalls der bedeutendste Künstler der Familie Amati. Er fuhr eine Zeit lang fort, nach den Formen seines Vaters zu arbeiten und machte viele Geigen nach dem kleinen Modell. Es macht fast den Eindruck, als ob er diese erste Periode vorwiegend dazu benutzt hätte, sich

technische Fertigkeit anzueignen und nebenbei zu experimentiren, denn wir finden verschiedene Beispiele, wo er seine Hauptprinzipien verlässt und die Wölbungen sowie die Holzstärke ändert, so entstand sein neues Modell. Das erfahrene Auge kann die schrittweise Entwicklung verfolgen bis er 1625 dieses grosse Modell entwarf und Violinen schuf, die den Besten an die Seite zu stellen sind. Vom Reifchen aus läuft die Wölbungslinie Anfangs flach und steigt dann schnell auf beinahe 1 Zoll Höhe, bis zur Mitte an. Der Rand ist schräg gerundet. Die Ecken treten weiter hervor und geben dem Ganzen Originalität. Dieser Theil der Zeichnung ist lange Gegenstand der Discussion gewesen, namentlich in Betreff des akustischen Effectes. Der Erfolg hat entschieden, dass diese reicheren Ecken nicht nur dem Auge wohlgefällig erscheinen, sondern auch die Qualität und Kraft des Tones eher befördern wie vermindern. Die Wahl des Holzes ist mit grosser Sorgfalt geschehen; das Deckenholz ist von sehr regelmässigem, feinjährigem Wuchs; das Holz zu den Böden schön geflammt. Die *f*-Löcher haben ganz den Charakter seiner Vorgänger, sind nur kühner geschwungen. Die Schnecke

ist von schönster Zeichnung aber etwas kleinlich im Vergleich zum Körper. Der gelbbraunliche Lack ist sehr elastisch, feurig und schön. Es gibt einige Geigen, die *Nicolas Amati* mit besonderer Liebe und Sorgfalt gearbeitet hat. Eine vom Jahr 1680 in der Sammlung des Grafen *Cozio de Salabue* zu Mailand, die des Grafen *Castell Bacco*, der Virtuosen *Alard* und *Ole Bull*. Bei diesen letztgenannten Geigen ist die Hand seines berühmten Schülers *Antonius Stradivarius* kaum verkennbar, namentlich in dem kühnen Schwung der Schnecke, welcher in den späteren Instrumenten des *Stradivarius* beibehalten ist.

Nicolas Amati hatte mit seiner Gemahlin *Lucretia* zwei Söhne, *Hieronimus* und *Johannes Baptista*. Der Letzgenannte, am 13. August 1657 geboren, widmete sich dem geistlichen Stande. *Hieronimus* am 26. Febr. 1649 geb. folgte seinem Vater. Die unmittelbaren Schüler des *Nicolas Amati* waren ausser diesem Sohne: *Andreas Guarnerius*, *Paolo Grancino* und *Antonius Stradivarius*.

14. **Amati, Hieronymus, (Cremona.)** Sohn des Vorigen geb. den 26. Februar 1649, arbeitete bis 1696. Die wenigen Instrumente, welche von ihm existiren, sind von ziemlich grosser Form, stehen aber sonst in jeder Beziehung den Werken des Vaters nach. Er war der letzte, der als Künstler den berühmten Familiennamen trug.

HIERONYMUS AMATUS CREMONEN
NICOLAI FIGLIUS FECIT 16—

15. **Ambrogio, Pietro, (Rom 1730).** Mittelmässige Arbeit, ähnlich wie *Balestrieri*; die Schnecke seiner Geigen hat fast die *Stainer'sche* Form.

16. **Anselmo, Pietro, (1701—1750).** Früher in Cremona, später in Florenz, arbeitete nach dem Vorbild des *Francesco Ruggeri*, er bediente sich eines schönen, röthlich gelben satten Lacks. Seine Celli werden gerühmt.

17. **Assalone, Gaspard, (Rom gegen 1700).** Seine In-

strumente sind hoch gewölbt und von roher Arbeit; er benutzte einen guten gelben Lack.

18. **Bagatella, Antonio**, (*Padua 1782*), machte Violinen und Celli von mässigem Verdienst. Er entwarf eine Methode, um auf einer graden Linie nach gegebenen Maassen die Umrisse einer richtig gebauten Geige zu zeichnen, welche indess für die Praxis ohne Werth ist.

19. **Bagatella, Pietro**, (*Padua 1766*). Aehnlich wie der Vorige und ohne Bedeutung.

20. **Balestrieri, Thomas**, (*Mantua 1720—1750*).

THOMAS BALESTRIERI CREMONENSIS
FECIT MANTUA. ANNO 17—

Wahrscheinlich ein Schüler des *Stradivarius*. Sein Modell ist dem des *Stradivari* aus seiner letzten Periode ähnlich, jedoch sind seine Instrumente roher gearbeitet. Er hat sehr verschiedenes Holz verwendet, jedoch zu den Decken immer ein gutes Klangholz genommen. Seine Instrumente zeichnen sich durch einen starken Ton aus. Er benutzte zweierlei Lack, der Eine dem des *Lorenzo Guadagnini* ähnlich, der Andere lebhafter in Farbe. Man kennt nur Violinen und Bratschen von ihm. Die Letzteren werden höher geschätzt.

21. **Balestrieri, Pietro**, (*Cremona 1735*). Seine Arbeiten sind äusserlich mit mehr Accuratesse ausgeführt, jedoch im Ton den Vorigen nachstehend.

22. **Barbieri**, (*Mantua 1750*) arbeitete nach dem Modell des *Stradivarius*.

23. **Barzellini, Aegidius**, (*Cremona 1684*). Form der *Hieronymus Amati*-Geigen, gelbbrauner Lack. Die *f*-Löcher sind weit geöffnet und ziemlich schräge liegend.

AEGIDIUS BARZELLINI FECIT
ECOLLE AMATIUS CREMONEN. 16

24. **Bellosio, Anselmo**, (*Venedig 1760*). Aehnlich wie *Sanctus Seraphin*, doch weder in Arbeit noch in Ton von gleicher Güte.

25. **Benedicti**, *Donate de*, (Cremona 1674) wenig bekannt.

26. **Bente**, *Matteo*, (Brescia 1580). Seine Instrumente haben ein breites, eckiges Modell und nur Werth für Sammler.

27. **Bergonzi**, *Francisco*, (Cremona 1687). Sein Hauptverdienst bestand darin, dass er der Vater war von

28. **Bergonzi**, *Carlo*, (Cremona 1712—1750). Er war
 ANNO 17— CARLO BERGONZI directer und bester Schü-
 FECE IN CREMONA ler des *Stradivarius*, dessen
 Einfluss in allen seinen
 Werken zu erkennen ist.

Er muss aber zugleich ein Verehrer von *Joseph Guarnerius del Gesù* gewesen sein, denn auch von diesem findet sich manche Reminiscenz in seinen Werken. Anfangs behielt er die flache Form und die Umrisse seines Lehrers bei, wählte aber ein *f*-Loch, welches die Mitte hält zwischen *Stradivarius* und *Guarnerius*. Später veränderte er die Ecken, machte den untern Theil breiter und setzte die *f*-Löcher etwas tiefer und näher an den Rand. Es ist bei aufmerksamer Prüfung unverkennbar, dass auch eine Combination der Tonqualität von *Stradivarius* und *Guarnerius* vorhanden ist. Die Schneck e ist bemerkenswerth von kühner Zeichnung und immer mit dem Körper in Harmonie. So nimmt *Bergonzi* zu dem breiteren Modell auch eine breitere Schneck e mit weiter auseinanderstehenden Mittelpunkten. Der Lack ist sehr verschieden, einmal dick, ein anderesmal dünn aufgetragen; oft von einer reichen tiefrothen, oft bleichrothen Farbe, manchmal lebhaft gelb. Auf den Abschiff hat *Bergonzi* weniger Sorgfalt verwandt, namentlich zeigen die tiefroth lackirten Instrumente oft sandartige Unebenheiten.

Die Instrumente von *Carlo Bergonzi* sind in neuerer Zeit sehr gesucht und im Preise gestiegen, sowohl wegen ihres grossen Tones, als auch wegen der Schönheit ihrer Form und der kräftigen Construction.

Es mag hier erwähnt werden, dass *Carlo Bergonzi* das Haus des *Stradivarius* nach dem Tode der beiden Söhne des Letzteren kaufte und dass seine Nachkommen bis in jüngster Zeit darin gewohnt haben.

29. **Bergonzi, Nicolaus**, (*Cremona 1750*). Sohn des *Carlo* und Nachfolger in seinem Geschäft. Er machte eine grosse Anzahl Violinen nach Art seines Vaters und wählte meist hartes, feinjähriges Holz. Der Lack ist schlechter, dagegen zeichnet grosse Sauberkeit seine Arbeiten aus. Die Form der Schneck e ist eine gezwungene. Der Tonwerth ist nicht gross.

NICOLAUS BERGONZI CREMONENSIS
FACIEBAT 17

30. **Bergonzi, Michel Angelo**, (*Cremona 1725—1760*). Zweiter Sohn des *Carlo* hat in seinen Instrumenten den Character derer von *Stradivarius* beibehalten und Gutes, wenn auch nichts Hervorragendes geleistet.

MICHEL' ANGELO BERGONZI
FIGLIO DI CARLO FECE IN
CREMONA L'ANNO 17—

31. **Bergonzi, Zosimo**, (*Cremona 1760*). Sehr ähnlich mit *Michel Angelo*.

FATTO DE ME ZOSIMO BERGONZI
L'ANNO 17— CREMONA.

32. **Bodio**, (*Venedig*), wenig bekannt.

33. **Bono**, *Gantana*, (*Venedig*). Schwächliche Instrumente dritten Ranges.

34. **Borelli, Andreas**, (*Parma 1735—1741*). Kleine Instrumente von schwachem, aber angenehmem Ton; flache Wölbung, brauner Lack, der auf dem Boden dick aufgetragen und vielfach stückweise abgesprungen ist. Das Deckenholz ist breitjährig und weich.

ANDREAS BORELLI
FECIT PARMAE 17—

35. **Brochi, Carlo**, (*Parma 1744*). Nach dem Mo-

dell des *Nicolas Amati*; der Rand flach und weniger abgerundet.

36. **Budiani**, *Javietta*, (*Brescia* 1580.) Seine Instrumente sind oft dem *Maggini* zugeschrieben worden, weil sie ähnlich in der Form und doppelt eingelegt sind.

37. **Busan**, *Domenico*, (*Venedig*). Instrumente zweiten Ranges, gelbbrauner dünner Lack.

38. **Busetto**, *Marcus del*, (*Cremona* 1540—1580). Die *Luthomonographie* erwähnt ihn als den Lehrer des *Andreas Amati*; (?) er soll früher in *Brescia* gewohnt haben. Später in *Cremona* hat er nach eignen Prinzipien gearbeitet und zwar nach einem langen, hochgewölbten Modell mit weit geöffneten *f*-Löchern. Er verwandte zweierlei Lack, braunen und tiefgelben.

39. **Caesto**, *Pietro Antonio della*, (*Treviso* 1660—1680). Ein geschickter Imitator des *Stradivarius*.

40. **Calcanius**, *Bernardus*, (*Genua* 1748). Wenig bekannt.

41: **Camile**, *Camillus de*, (*Mantua* 1716—1750). Kleine Instrumente mit nicht grossem, aber edlem Ton und gelbem Lack.

42. **Camillio**, *David*, (*Cremona* 1755). Imitator des *Nicolas Amati*.

43. **Cappa**, *Giachino*, (*Saluzzio*, geb. 1590). Eine seiner Geigen ist mit 1640 bezeichnet. Kleines Modell nach Art des *Andreas Amati*.

44. **Cappa**, *Giofreda*, (1590—1640). Schüler des *Antonius* und *Hieronimus Amati*

IOFREDUS CAPP A FECIT in *Cremona*. Nachdem er zu
SALUTIS ANNO 16 einigem Ruf gekommen war,
 übersiedelte er nach *Saluzzio*.

Die meisten seiner Instrumente gehen unter dem Namen seiner Lehrer durch, mit welchen sie in Modell, Farbe, Lack und Ton die grösste Aehnlichkeit haben; man erkennt

nur den Unterschied an der Schneck und den *f*-Löchern, welche schräger liegen und weiter geöffnet sind. *Cappa* machte ein grosses und ein kleines Modell, wovon das erste flacher gewölbt und besser ist. Seine Celli werden höher geschätzt als seine Geigen.

45. **Cappa, Ofredus**, (*Saluzzio 1640—1688*). Wahrscheinlich der Sohn des Vorigen, jedenfalls dessen Schüler, da seine Arbeiten von denen seines Lehrers nicht zu unterscheiden sind.

46. **Cappa, Giuseppe**, (*Saluzzio 1640*). Das Wenige was von ihm bekannt, ist unbedeutend.

47. **Cassino, Antonio**, (*Modena*.) Wenig bekannt.

48. **Castello, Paolo**, (*Genua 1750*.) Von ihm sind einige gute Celli nach Art der Amati gebaut, vorhanden.

49. **Castro**, (*Venedig 1680—1720*). Wählte gutes Holz, die Umrisse sind unbeholfen, weil die Ecken unproportionirt lang sind. Die *f*-Löcher sind unschön. Er verwendete rothen Lack von magerer Qualität.

50. **Catena**, (*Turin 1746*.) Ein erfolgreicher Nachahmer des Stradivarius.

51. **Celionatus, Joannes**, (*Turin 1734*). Schule der Amati, gelber Lack, gute Arbeit.

52. **Christophori, Bartholomeo**, (*Florenz 1760*). Einige Contrabässe und Celli kennt man von diesem Meister, die recht gut sind.

53. **Circapa, Tomasso**, (*Neapel 1730*). In Arbeit, Lack und Werth gleichen seine Instrumente denen des *Alexander Gagliano*.

54. **Contreras, Joseph**, (*1745*). Lernte in Italien und zog dann nach Madrid, wo er eines guten Rufes genoss; recht schönes Modell und gute Arbeit.

55. **Costa, Pietro della**, (*Treviso 1660—1700*). Lieferte gute Geigen nach Stradivari-Modell.

56. **Dardelli, Padre**, (*Mantua 1500*). Hat ausser Lauten auch schöne Violen gefertigt, wovon sich einige Exemplare in Sammlungen finden. Da er Mönch war, so mag er wohl nicht seine Kunst als Fachmann geübt haben.

57. **Dominicelli**, (*Ferrara 1695—1715*). Man kennt einige gute Bässe und Celli von ihm.

58. **Dominichino, Giuseppe**, (*Verona 1709*). Nach Art der älteren Amati-Geigen.

GIUSEPPE DOMINICHINO

VERONENSIS FACIEBAT ANNO 17

59. **Dominicus, Joannes Cesarum**, (*1510*). Mit dieser Inschrift befindet sich eine uralte Violine in der *Niederheitmann'schen* Sammlung zu Aachen; sie ist klein,

JOANNES CESARUM DOMINICUS
ROMAMINORUM 1510

hat Wölbungsverhältnisse ähnlich deren des *Andreas Amati*; die *f*-Löcher mit ähnlichem Schwung geschnitten, doch lang und von oben bis unten ebenweit offen. Sie hat gutes Holz und einen schönen braunen Lack. Die Reifchen laufen auf dem Boden oben und unten in einen Schnörkel aus. Der Klang ist ganz vortrefflich. Da nirgendwo eine Kunde über diesen Namen besteht und doch dieses unverkennbar italienische Instrument und sein Zettel alle Zeichen eines hohen Alters tragen, so stehen wir in Betreff der Jahreszahl 1510 vor einem Räthsel. Sollte diese Geige gleichzeitig neben der bekannten ältesten *Duiffopruggar*-Geige von 1510 entstanden sein?

60. **Duiffopruggar, Gaspard**, (*Bologna 1510—1530*). Erfinder der Violine, siehe
GASPARD DUIFFOPRUGGAR, die Einleitung.
BONONIENSIS 15—

61. **Dulfenn, Alexander**, (*Livorno 1699*). Kommt selten vor.

ALEXANDER DULFENN
FECIT LIVORNO 16—

62. **Eberti**, (*Tomasso 1750*.)

63. **Falco**, (*Cremona 1752*.)

64. **Farinato, Paul**, (*Venedig 1695—1725*.)

65. **Ficker, Joh. Christian**, (*Cremona 1722*). Wahrscheinlich ein Deutscher. Obgleich seine Instrumente von Cremona datiren, haben sie doch wenig mit diesen gemein.

66. **Ficker, Joh. Gottlob**, (*Cremona 1768*). Sohn des Vorigen und nicht besserer Geigenmacher.

67. **Fiorillo, Giovanni**, (*Ferrara 1780*). Eine Mischung des Tyroler und Italiener Styls. Ersterer, namentlich wegen der Stainerschen *f*-Löcher, vorwiegend. Seine Celli klingen gut.

68. **Florenus, Florentus**, (*Bologna 1685—1715*). Schule der Amati.

JOANNES FLORENUS, QUIDANTUS
FECIT BONONIAE ANNO 17—

69. **Gabicelis, Giov. Bapt.**, (*Florenz 1740*). Gute Instrumente, brauner Lack der stark aufgetragen ist.

70. **Gabrielli, Giovanni Baptista**, (*Florenz 1745*).

JOANNES BAPTISTA DE GABRIELLI sind jetzt besser bekannt und geschätzt
FLORENTINUS FECIT 17— wie ehemals; sie sind

sorgfältig gearbeitet. Ein Theil derselben hat ein zu rundes Modell, die flacheren klingen wie die Gagliano. Er wählte sehr schönes Holz; Zargen und Boden sind immer gleichmässig gemasert. Dem Lack fehlt es an Weichheit; er ist gelb und sehr transparent. Die Schnecke ist zierlich geschnitten. Seine Bratschen und Celli sind den Violinen überlegen.

71. **Gaetano, Antoniazzi**, (*Cremona 18—*). Bei unrichtiger Form gute Arbeit; die *f*-Löcher sind nicht an der richtigen Stelle.

72. **Gagliano, Alexander**, (*Neapel 1695—1730*). Die Lu-

ALEXANDER GAGLIANUS ALUMNUS

ANTONIUS STRADIVARIUS FECIT

NEAPOLI ANNO 17

auch:

ALESSANDRO GAGLIANO ALUMNUS

STRADIVARIUS FECIT NEAPOLI ANNO 17

thomonographie erzählt folgende wahrhaftige Geschichte von ihm:

Alexander Gagliano, Sohn eines Marquis, soll im Anfange des 18.

Jahrhunderts sich eines Mordanfalls auf einen Mann schuldig gemacht haben, der seine Braut zu heirathen beabsichtigte. Um sich den Verfolgungen der Behörden zu entziehen, verliess er Neapel und verbarg sich in einem dichten Walde nahe bei Marighanetto Borgo. Mit dem Gebrauch des Messers sehr vertraut, schnitzte er aus Langleweile und aus dem Holze des Waldes geigenähnliche Instrumente und bekam darin grosse Geschicklichkeit. Nach mehreren Jahren kehrte er nach Neapel zurück, gründete daselbst mit polizeilicher Genehmigung eine Lautenmacher-Werkstatt und gelangte zu grosser Berühmtheit. Nach *Vuillaume* soll er ein directer Schüler des *Stradivarius* gewesen sein, der sich in Neapel etablirte, um dort einen grösseren Spielraum für seine Kunst zu gewinnen, als Cremona ihn bot. In Neapel scheint er dann ein lohnendes Geschäft betrieben zu haben, denn er nahm seine Söhne in sein Geschäft auf.

Gaglianis Instrumente sind alle von grossem und flachem Modell, sowie das des *Stradivarius* von 1725—1730. Obgleich er seinen Lehrer copirte, so sind dennoch hinreichende Merkmale wahrnehmbar, durch welche die Verschiedenheit in den Werken des Schülers und des Lehrers sich kundgibt. Die *f*-Löcher sind breiter und stehen mehr senkrecht. Die Schnecke ist kleinlich, mehr zusammenge-

zogen und ohne Schwung, dabei roh gearbeitet. Er wählte nicht immer das schönste Holz; Boden und Zargen tragen oft die Zeichnung eines gewundenen Bandes. Der Lack ist sehr klar, meist gelb in verschiedenen Schattirungen.

73. **Gagliano, Nicolo**, Sohn des *Alexander*, (*Neapel 1700 bis 1741*). Seine Violinen

NICOLAUS GAGLIANO FILIUS und Celli sind sorgfältig gemacht und zeigen einen An-
ALEXANDRI FECIT 17. flug von Originalität. Er

arbeitete nicht nach dem Patron seines Vaters, sondern wählte ein kleineres, ähnlich dem des *Stradivarius*, die Mitte haltend zwischen dem amatisirten und allongirten Modell. Nur aus seiner letzten Periode sind einige grosse Geigen vorhanden. Der Lack ist tiefer gefärbt, die Schnecke schön, die Wölbung mässig hoch, die *f*-Löcher weit geöffnet.

74. **Gagliano, Giuseppe**, (*Neapel 1740—1750*), arbeitete ähnlich wie sein Vater

GIUSEPPE GAGLIANUS FILIUS *Nicolo*; er scheint nur
NICOLINI FECIT NEAPOLI 17— wenige Instrumente gemacht zu haben.

75. **Gagliano, Ferdinando**, (*Neapel 1740—1780*), zweiter Sohn des *Nicolas*,

FERDINANDUS GAGLIANO FILIUS arbeitete mehr nach
NICOLAI FECIT NEAPOL 17— dem Vorbilde des
Alessandro. Seine Celli sind vortrefflich.

76. **Gagliano, Gennaro**, (*Neapel 1700—1750*), Bruder des *Nicolo*, ähnliche Arbeit.

77. **Gagliano, Januarius**, (*Neapel 1740*), nennt sich

JANUARIUS GAGLIANUS ALUMNUS

ANTONII STRADIVARII FECIT NEAPOLI A° 17—

»Schüler von *Stradivarius*,« lässt aber von seinem Lehrer, mit Ausnahme dessen in Anwendung gebrachten grossen flachen Modells, wenig verspüren.

78. **Gagliano, Giovanni,** } reichen bis in den
 79. **Gagliano, Antonio,** } (*Neapel*), Anfang des jetzi-
 80. **Gagliano, Raphael,** } gen Jahrhunderts.

Mit ihnen geht der Ruhm der Familie rückwärts, ihre Instrumente sind kaum der Beachtung werth.

81. **Galerzena, Piernont,** wenig bekannt.
 82. **Garani, Michael Angelo,** (*Bologna 1685—1720*), war Imitator des *Stradivarius*. Am besten sind ihm seine Bratschen gelungen.

83. **Garani, Nicolo,** (*Neapel*), arbeitete nach Art der *Gagliano* und nicht minder gut.

84. **Gattanani,** (*Piemont 1785*), ohne besondern Werth.

85. **Georgi de,** (*Turin 1717*), Imitator des *Stradivarius*.

86. **Gerans, Paul,** (*Cremona 1614*).

87. **Giordane, Alberto,** (*Cremona 1735*). Eines seiner Celli ist recht gut und hat einen edlen Ton. Er verwendete gelbbraunen Lack von schönster Qualität.

88. **Giuliani,** (*Cremona 1660*). Schüler von *Nicolas Amati*, den er ausgezeichnet copirte.

89. **Gobetti, Francisco,** (*Venedig 1690—1720*). Zuweilen auch *Gobit* genannt. Er soll ein Schüler des *Stradivarius* gewesen sein und seine Instrumente haben wirklich den

Charakter der amatisirten *Stradivari* und den Stempel der Genialität. Gewiss trägt manche *Gobit*-Geige den Zettel des *Stradivarius* mit früherem Datum. Er überragt die andern Venetianer Meister, mit Ausnahme des *Montagnana* und etwa des *Sanctus Seraphin*. Die Schnecke ist der am wenigsten gelungene Theil, sonst aber ist Alles harmonisch und sauber gearbeitet. Das Holz ist tadellos, der Lack blassroth und sehr klar. Der Ton ist ohne grosse Kraft, aber rund und edel.

90. **Gofriller, Matteo,** (*Venedig 1700*), wahrscheinlich ein Deutscher. Es ist wenig italienischer Charakter in seinen Instrumenten, die übrigens gut gebaut sind; der

Lack ist mager und ärmlich. Von seinem Bruder *Francesco* gilt dasselbe.

91. **Gouvernari, Antonius**, (*Cremona 1601*), längliches, elegantes Patron, mässig hohe Wölbung. Der Lack
ANTONIUS GOUVERNARI
CREMONENSIS FACIEBAT ANNO 16 ist dünn aufgetragen und von oliven-gelber Farbe.

Der Ton ist nicht gross, aber ausnehmend edel und sympathisch. Die *f*-Löcher sind denen des *Nicolas Amati* ähnlich, nur etwas länger, feiner und mit mehr Schwung, ebenso ist die Schnecke sehr graziös mit scharfen Kanten.

92. **Gragnani, Antonius**, (*Livorno 1780*). Instrumente zweiten Ranges.

ANTONIUS GRAGNANI FECIT
LIBURNI ANNO 17—

93. **Grancino, Paolo**, (*Mailand 1665—1690*), Schüler des *Nicolas Amati*. Die Familie *Grancino* beginnt mit diesem Meister und nimmt so ziemlich dieselbe Position zu *Amati* ein, wie die *Gagliani* zu *Stradivarius*. Seine ersten Instrumente sind reine Copien seines Lehrers, allmählig geht er seinen eignen Weg, schwingt sich aber nicht bis zum wirklichen Originaltypus auf.

Er excellirte besonders in Bratschen und Celli. Die Letzteren übertreffen stets diejenigen seines Lehrers an Tonfülle, mitunter sogar auch an Qualität. Die meisten seiner Instrumente sind mit *Amati*-Zetteln versehen worden. Nur an der Schnecke ist der Unterschied erkennbar. Dieselbe zeigt einen entschiedenen Charakter in ihrer etwas verlängerten Form.

94. **Grancino, Giovanni Baptista**, (*1690—1700*), früher in Mailand, später in
GIOV. BAPT. GRANCINO, FILIUS Ferrara. Das Material
PAOLI, FECIT IN FERRARA 16— ist in der Regel noch besser gewählt als das seines Vaters Paolo. Das Modell ist etwas flacher und

die Arbeit sauber. Die Instrumente haben einen kraftvollen Ton und sind meist tief-gelb lackirt.

95. **Grancino, Giovanni**, (*Mailand 1696—1720*), zweiter Sohn des *Paolo*.
GIOVANNI GRANCINO IN CONTRADA Seine Instrumente
LARGHA DI MILANO AL SEGNO sind sehr gut und
DE LA CORONA 17 von denen seines
Bruders kaum zu
unterscheiden.

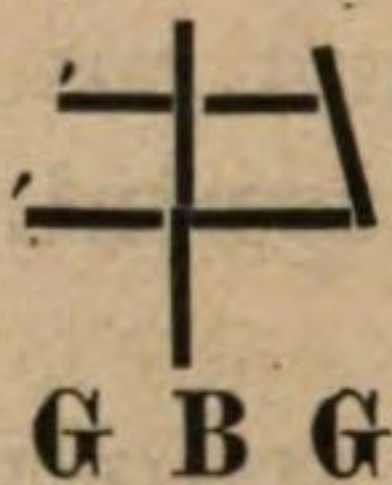
96. **Grancino, Francesco**, (*Mailand 1710—1746*). Hier tritt derselbe Fall
FRANCESCO GRANCINO FIGLIO ein, wie bei den
GIOVANNI FECIT MEDIOLANI 17—Gagliani. Eine Fa-
milie, die mit Künst-
lern beginnt und mit Handwerkern endet.

97. **Guadagnini, Lorenzo**, (*Cremona 1695—1742*). Der Name *Guadagnini*
LORENZO GUADAGNINI ist einer der her-
CREMONAE ALUMNUS STRADIVARIUS vorragendsten un-
FECIT ANNO DOMINI 17 terdenitalienischen
auch: Geigenbauern, und
LAURENTIUS GUADAGNINI namentlich hat man
FECIT CREMONAE 17 in jüngster Zeit ih-
ren Instrumenten

grössere Aufmerksamkeit zugewendet und es sind in Folge dessen deren Preise reissend schnell gestiegen. *Lorenzo* und die beiden *Johannes Baptista* sind die berühmtesten. Ersterer, ein directer Schüler von *Stradivarius*, wurde als der Beste angesehen; wägt man aber die Verdienste beider richtig ab, so stehen sie zu einander vollkommen gleich. Die Instrumente von Lorenzo sind kühn in der Zeichnung; er liebte es daran zu ändern, und namentlich differirt der Schnitt der *f*-Löcher bedeutend, in sofern als er sich oft dem des Guarnerius zuneigend, oft aber wieder mehr zu dem seines Lehrers zurückkehrend beweist. Das Modell ist mässig flach mit schönen Wölbungslinien.

Die Schneck e ist nicht die des Stradivarius, gleichwohl ist sie anziehend, und zwar mehr durch ihre Originalität, als durch ihre Schönheit. Der Lack ist röthlich-gelb und zart, der Ton kraftvoll und von reicher Qualität. Die ächten Instrumente sind selten und werden besonders in England eifrig gesucht.

98. **Guadagnini**, *Joannes Baptista*, (*Mailand 1710—1750*),
früher in Pia-
JOANNES BAPTISTA GUADAGNINI cenza. Die we-
PLACENTINUS FECIT MEDIOLANI 17— nigen Instru-
mente, welche
man von ihm kennt, sind vollständig gleich denen seines
Sohnes.

99. **Guadagnini**, *Joannes Baptista*, (*Parma 1750—1785*).
JOANNES BAPTISTA GUADAGNINI  Beide haben
sich conse-
FECIT PARMAE C S R 17— quent an das
Modell des

Stradivarius gehalten und alle ihre Arbeiten sind genau nach seinen Prinzipien. Sie verwendeten alle Sorgfalt auf die Wahl des Holzes, das ohne Ausnahme von der schönsten Qualität ist. Die Jahreslinien der Decken sind gerade und regelmässig, zu den Böden wählten sie feingeflammtes Ahornholz. Der Lack ist vom schönsten Braun, sehr durchschimmernd und ziemlich stark aufgetragen. Die Schneck e ist nicht zu unterscheiden von der des Stradivarius vom Jahre 1728. Die Zargen sind hoch. Die Wölbungen mässig flach und vom schönsten Ebenmaass. Der Ton ist mindestens so edel und kraftvoll, wie der des Lorenzo.

100. **Guadagnini**, *Giovanni Baptista*, (*Piacenza 1754 bis 1785*), kann wohl mit dem Vorigen identisch sein.

101. **Guadagnini**, *Giuseppe*, (*Mailand 1740—1770*), scheint nur kurze Zeit gearbeitet zu haben, es ist wenig von ihm bekannt.

102. **Guadagnini**, *Giuseppe*, (*Parma 1760—1800*). Bru-

der vom zweiten *Joannes Baptista*. Sehr gutes Holz, die Wölbungen etwas höher, die *f*-Löcher genau nach Stradivarius. Gute Instrumente.

103. **Guarnerius, Andreas**, (*Cremona 1650—1695*).

ANDREAS GUARNERIUS CREMONAE SUB TITULO SANCTAE THERESIAE 16

Gleich dem *Andreas Amati*, der Pionier der Familie. Ohne seinen Einfluss würden wir die Meisterwerke seines Neffen *Joseph del Gesù* nicht haben. Es ist Thatsache, dass er in jungen Jahren an der Seite von Stradivarius am Werkisch des *Nicolas Amati* stand.

Er arbeitete Anfangs nach dem Modell seines Lehrers und änderte dann den Schnitt seiner *f*-Löcher und der Schnecke. Gleichzeitig wählte er flachere Wölbungen. Der Lack ist nicht immer gleich, doch meist hell-orangefarbig, mitunter dick aufgetragen, entbehrt aber dann der Durchsichtigkeit. Die Celli sind von zweierlei Grösse, ebenso die Geigen. Die Arbeit ist solide, doch nicht von der feinen Ausführung seines Lehrers, auch hat er manches schlechte Stück Holz verarbeitet.

104. **Guarnerius, Joseph**, (*Cremona 1680—1730*), Sohn des

JOSEPH GUARNERIUS FILIUS ANDRAEAE *Andreas*.
FECIT CREMONAE SUB TITULO S. THERESIAE 16 Seine ersten Ar-

beiten zeigen schon, dass er seinen eignen Weg ging, ganz abweichend von dem seines Vaters. Die Brust ist schmaler, wodurch die Mittelbiegel einen eleganten Ausschnitt bekommen, und die Wölbung steigt schnell vom Rande bis zum Mittelpunkt. Der Schnitt der *f*-Löcher zeigt eine eigenthümliche Combination der Linien von *Nicolas Amati* und *Andreas Guarnerius*, einigermaassen zurückkehrend zu der zugespitzten Form des *Gaspard di Salo*; ferner sind die *f*-Löcher etwas tiefer und näher am Rande angebracht, eine Methode, worin ihm *Carlo Bergonzi* später

folgte. Der Lack ist von der schönsten Art und zuweilen so dick aufgetragen, dass er an einigen Stellen zusammen getrieben erscheint.

Er baute Violinen, Bratschen und Celli, die Letzteren selten und mit geringerer Akuratesse, woraus man schliessen kann, dass er dem Bau der kleineren Instrumente mehr Vorliebe zuwendete. Der Klang in allen seinen Instrumenten ist edel, sie stehen hoch im Preise.

105. **Guarnerius, Pietro**, (*Cremona und Mantua 1690 bis 1728*), Bruder des Vorigen. In diesem Meister ist viel

PETRUS GUARNERIUS CREMONENSIS FECIT
MANTUAE SUB TIT. SANCTAE THERESIAE 16 —
auch: Originalität. In Bezug auf Ar-

PIETRO GUARNERIO FECIT
IN MANTOVA 17 —
beit und Modell weicht er sehr von seinem Bruder, in der Zeichnung auch von seinem

Vater Andreas ab. Die Brust ist breiter, das *f*-Loch runder und mehr perpendikulär. Die Ecken sind mehr zusammengezogen und die Wölbungen höher. Die Schnecke ist breit angelegt, die Reifchen fein gearbeitet, besonders da, wo sie in den Ecken zusammenstossen. Die Qualität und Durchsichtigkeit des Lackes sind unübertrefflich; die Farbe ist abwechselnd goldig und blassroth. Zu den Decken wählte er gern breitjähriges und immer regelmässig gewachsenes Holz.

106. **Guarnerius, Pietro**, (*Mantua 1725—1740*), Sohn von *Joseph filius Andreae*,

PIETRO GUARNERIUS FECIT
CREMONAE ANNO 17 —
arbeitete mehr nach dem Modell seines Onkels *Pietro*, bei welchem er auch zu

Mantua in der Lehre war. Seine Arbeit ist gut und wohl des Namens *Guarnerius* würdig. Der Lack ist aber minder durchsichtig und die Schnecke erscheint in ihrer Ausführung weniger schwungvoll, als bei *Pietro Guarnerius*.

107. **Guarnerius, Joseph Antonius del Gesù**, geboren
 1683, gest. 1745, meist
JOSEPH GUARNERIUS, ANDREAE *Giuseppe del Gesù* ge-
NEPOS CREMONAE [†]**IHS** nannt, weil seine Zettel
 auch: das Zeichen [†]**IHS** tra-
JOSEPH GUARNERIUS FECIT gen.
CREMONAE ANNO 17— [†]**IHS** Es ist nicht bekannt,
 weshalb er dieses Mo-
 nogramm adoptirt hat,

aber leicht möglich, dass er einem religiösen Orden ange-
 hörte. Die italienischen Handelsleute damaliger Zeit pflegten
 oft sowohl gesellig, als auch geschäftlich sich an einander
 zu schliessen und ihrer Vereinigung einen religiösen Titel
 zu geben. Wir verdanken den Nachforschungen Vuillaume's
 die Kenntniss des Geburts- und Sterbejahres. Der Auszug
 aus dem Kirchenregister besagt, dass *Joseph Anthony Guar-
 nerius*, ehelicher Sohn von Johan Bapt. Guarnerius und
 Angela Maria Locadella zu Cremona am 8. Juni 1683
 geboren und am 11. desselben Monats in der Kirche St.
 Donato, der Filiale der Cathedrale, getauft wurde.

Das Original dieses Auszuges lautet:

»Guarneri (Giuseppe Anthonio) figlio de' legittimi
 conjugii Giovanni Battista Guarneri ed Angela Lo-
 cadella naque nella parochia di San Donato aggre-
 gata alla Cattedrale il Giorno 8 Giugno 1683 e
 battezzato il Giorno 11 del detto mese« Libro di
 nati dell 1669 al 1692. G. Dalla Cattedrale di
 Cremona li 19 Settembri 1855. Signe Fusetti
 Giuli Vic.«

Der Vater des Guarnerius scheint die Geigenmacherei
 nicht betrieben zu haben.

Fast allgemein ist die Meinung verbreitet, dass Joseph
 Guarnerius ein Schüler des Stradivarius gewesen sei; aber
 ein Beweis dafür konnte niemals erbracht werden. Wohl
 aber ist durch den Vergleich der Instrumente beider Ge-

nannter die Ueberzeugung zu gewinnen, dass sie gar nichts miteinander gemein hatten.

Wenn Joseph Guarnerius seinen ersten Unterricht bei Stradivarius gehabt hätte, so müssten doch seine Instrumente nach irgend einer Richtung einige Aehnlichkeit zeigen, aber nein, in keinem einzigen Punkte gleichen sie sich: die Umrisse sind durchweg andere. Das *f*-Loch des Guarnerius ist lang und bildet eine modifizierte Form desjenigen von Gaspard di Salo. Die Schnecke kann kaum abweichender gedacht werden.

Da uns nun alle historischen Data fehlen, so müssen wir versuchen, auf dem Wege der Analogie zu erforschen, wessen Schüler er gewesen, und da treffen wir ganz entschieden auf Joseph, filius Andreae, seinen Vetter. Der Grundgedanke Gaspard di Salo's liegt in den Werken Beider offenbar ausgeprägt. Wo dieser aufhörte zu arbeiten, da fängt Joseph del Gesù an und führt uns eine Reihe von Experimenten vor, von denen jedes einzelne den Stempel der Genialität trägt. Fétis theilt seine Künstlerlaufbahn in drei Perioden. In der ersten finden wir Instrumente, die in Zeichnung der Umrisse und Schnitt der *f*-Löcher sehr von einander abweichen, einmal eine sonderbare Mischung von Grazie und Kühnheit, ein anderesmal entstellt und ungebunden, die Reifchen roh gearbeitet, als ob er keine Zeit gehabt hätte, sie künstlerisch zu vollenden.

In der zweiten Periode gibt er uns die vollendetsten Specimina der Geigenbaukunst, sowohl in Bezug auf originelle Form bei Verwendung des schönsten Materials, als auch auf vollendete Arbeit. Sein Lack ist tiefgelb-goldig und von hoher Schönheit und vortrefflicher Qualität. Die Grösse der Instrumente aus dieser Zeit ist ein wenig verschieden.

In der letzten Periode nach 1740 baute er jene grossen, massiven Instrumente, mit schweren Rändern, die Reifchen tiefer eingelegt, die Ecken grotesk, die Schnecke kräftig und majestätisch, die *f*-Löcher etwas mehr abgerundet.

Unter solchen Meisterstücken kommen seltsamer Weise ganz liederlich gearbeitete Exemplare vor, die sogenannten »Gefängnissgeigen.« Guarnerius, so erzählt man, soll ein sehr unregelmässiges Leben geführt, dem Trunk und dem Spiel sich ergeben haben, und schliesslich wegen politischer Umtriebe in's Gefängniss gewandert sein. Dort hat er mit unvollkommenem Werkzeug Instrumente aus freier Hand gemacht, wozu ihm die Tochter des Gefängnisswärters heimlich das Material zugetragen haben soll. Deshalb die grosse Verschiedenheit in Holz, Lack und Arbeit.

Wenn man die Stärke der Decken genau prüft, so findet man eine grosse Unregelmässigkeit; meist sind dieselben sehr dick in der Brust, es gibt jedoch auch Geigen, deren Decken überall von gleicher Dicke sind, und sogar solche (bei Dr. Weber in Berlin), deren Decken dick an den Rändern und dünner in der Brust sind. Da trotzdem Alle vortrefflich klingen, so ist anzunehmen, dass dieser Meister im Besitz einer ganz besonderen Kenntniss der tonegebenden Eigenschaften des Holzes sich befunden und dasselbe in eigenartiger Manier mit grossem Geschick zu verarbeiten verstanden habe.

Bei Lebzeiten hat Guarnerius nicht den Ruhm gefunden, der ihm gebührte. Erst lange nach seinem Tode und insbesondere durch die Wundergeige Paganini's ist seine eminente Kunst zu hohen Ehren gelangt.

108. **Guidantus**, *Joannes Florens*, (*Bologna 1740—1760*),
Kleines hochgewölbtes
JOANNES FLORENUS GUIDANTUS Modell, lange *f*-Löcher,
FECIT BONONIAE ANNO 17— schlecht eingelegte Reif-
chen. Die Umrisse von
geringer Eleganz, besonders in den Mittelbiegeln.

109. **Guidomini**, *Lorenz*, (*Mailand 1740*), kommen selten vor.

110. **Guletto**, *Nicolas*, (*Cremona 1790*), kräftig gebaute, gute Instrumente nach Stradivari Modell.

111. **Gusetto**, *Nicola*, (*Cremona 1730*). Seine Instru-

NICOL GUSETTO FIORENTINO *thümlichkeit, dass ihre*
 à CREMONA 17— *Umrisse nicht in den all-*

gemein üblichen glatt ab-
 gerundeten Linien, sondern wellenförmig gezeichnet sind,
 ebenso die Schneck und die *f*-Löcher. Die Wölbung ist
 mässig hoch, der Lack gelb und der Ton kräftig.

112. **Horil**, *Giacomo* —

113. **Jacobs**, *Henry*, (*Cremona und Amsterdam 1690 bis 1740*). Soll ein Stiefbruder des letzten Hieronymus Amati gewesen sein, der wegen eines Liebesverhältnisses mit einer Nonne auf ein Schiff flüchten musste und so nach Amsterdam entkam. Er imitirte sehr geschickt die Instrumente des Nicolas Amati, so dass sie meist für Original-Amati gehalten werden, wenn nicht das Kennerauge an dem weniger guten Lack und der unschönen Schneck den Unterschied zu entdecken verstünde. Er benutzte Fischbein zu den Reifchen, und obgleich dies zuweilen deutsche Geigenmacher auch thaten, so wird doch fast jede Geige, die mit Fischbein eingelegt ist, eine Henry Jacobs genannt. Es war nach ihm noch ein Jacobs in Amsterdam, wahrscheinlich sein Sohn. Derselbe bediente sich eines tief-rothen durchsichtigen Lacks.

114. **Joannes**, *Andreas*, (*Verona 1511*), verfertigte Violinen und Bässe.

115. **Juliano**, *Francisco*, (*Rom 1701*).

116. **Kerlino**, *Giovanni*, (*Brescia 1449*). Der in der italienischen Sprache nicht vorkommende Anfangsbuchstabe seines Namens lässt vermuthen, dass Kerlino wahrscheinlich ein Deutscher, oder deutscher Abstammung gewesen sei.

Im Besitz des Geigenbauers Koliker in Paris war eine Violine mit der Inschrift: Joan Kerlino ann. 1449. Vuillaume hält dieselbe für eine adaptirte Viola, wonach Kerlino als Geigenmacher ausser Betracht kommt.

117. **Klotz**, *Egidius*, (*Mittenwald 1660—1675*), ging als Knabe nach Absom zu Stainer in die Lehre und kehrte

dann nach Mittenwald zurück. Dort arbeitete er genau nach dem Muster Stainers und die meisten seiner Geigen gelten für ächte Stainer. Der von ihm verwendete Lack ist mehr roth und recht gut, wenn auch nicht so klar, als der seines Lehrers. Sein Sohn

118. **Klotz, Matthias**, (*Mittenwald 1670—1720*), ging, nachdem er lange bei seinem Vater gearbeitet hatte, nach Cremona und Florenz. Nach Mittenwald zurückgekehrt, gründete er daselbst den Fabrikzweig, der heute noch in hoher Blüthe steht.

Die Venetianer Kaufleute, welche durch Herzog Siegmund beleidigt und gekränkt worden waren, fassten den Beschluss, den Botzener Jahrmarkt nicht mehr zu besuchen und wählten den bis dahin weniger bedeutenden Jahrmarkt zu Mittenwald zu ihrer Waarenniederlage. Dadurch kam Mittenwald und sein neuer Industriezweig, die Geigenfabrikation, zu höherer Bedeutung. Da in dieser Gegend Ackerbau unmöglich und Viehzucht wenig einträglich war, dagegen der Reichthum an Fichtenholz dem Geigenbau sehr förderlich sich zeigte, so legte sich der grösste Theil der Einwohner unter Leitung des Matthias Klotz auf dieses Gewerbe und die rüstigsten Männer gingen, mit der fertigen Waare auf dem Rücken, hausiren. Später nahmen Kaufleute den Handel auf und schufen ihm ein Absatzgebiet über alle Theile der Erde.

119. **Klotz, Georg**, (*Mittenwald 1761*). Bruder des Vorigen. Seine Instrumente sind gut gearbeitet, das Holz ist wurmstichig, weil in der unrichtigen Zeit geschlagen. Der Lack ist meistens dunkelgelb.

120. **Klotz, Joseph**, (*Mittenwald 1774*), ähnlich wie der Vorige.

GEORG KLOTZ IN MITTENWALD
AN DER ISER 17—

JOSEPH KLOTZ IN MITTENWALD
AN DER ISER 17—

121. **Klotz, Sebastian**, (*Mittenwald 1784*). Seine Instrumente sind recht gut; er nahm die Wölbungen etwas niedriger. Der Lack ist nicht immer gleich, oft ähnlich dem des Albani.

122. **Klotz, Michael**, (*Mittenwald*), und

123. **Klotz, Carl**, (*Mittenwald*), wahrscheinlich Enkel des Matthias. Ihre Instrumente streifen schon an ordinaire Fabrikarbeit.

124. **Lacasso, Antonio Maria**, (*Mailand*), kommt selten vor.

125. **Landolfi, Carlo Ferdinand**, (*Mailand 1750—1760*).

CAROLUS FERDINANDUS LANDULPHUS

FECIT MEDIOLANI IN VIA ST MARGARITAE

ANNO 17—

Da Landolfi-Geigen von grosser Verschieden-

heit vorkommen, so vermuthete man lange Zeit, dass zwei Meister einen und denselben Namen geführt haben mögen. Allein es ist dies keineswegs der Fall. Diejenigen seiner Instrumente, welche den glänzenden rothen Lack haben, sind die besten. Sein Modell ist originell, die Gruft an den Rändern ist der des *Pietro Guarneri* ähnlich. Einige seiner Instrumente sind nachlässig und ohne Reifchen gearbeitet, auch haben solche nur einen einzigen Lackanstrich. Seine Celli sind von kleinem Patron. Die Instrumente haben ihren Werth, weil sie gut klingen.

126. **Lansa, Antonio Maria**, (*Mailand 1674*), copirte die Brescianer Meister.

127. **Lausa, Antonio Maria**, (*Brescia 1530—1540*), machte Bässe und Violen, ob auch Geigen ist unbekannt.

128. **Linarolli, Venturi**, (*Venedig 1520*), machte nur Bässe und Violen.

129. **Lolio, Joh. Bapt.**, (*Valtezza 1750*). Aehnlich wie

J^o BATHA LOLIO DI VALTEZZE *Grancino, ohne sorg-*
 F. ANNO 17— *fältige Wahl des Hol-*
zes, gelber Lack.

130. **Maggini, Giovanni Paolo**, (*Brescia 1590—1640*).
 Dieser berühmte Geigenbauer
 GIO. PAOLO MAGGINI folgte dem *Gaspard di Salo*, man
 IN BRESCIA 16— hält ihn für seinen Schüler. Seine
 Instrumente sind entweder braun
 oder gelb lackirt und zwar mit Spirituslack. Die Ersteren
 haben nur einfache, dagegen die Letzteren fast alle doppelt
 eingelegte Reifchen, auf dem Boden oft in Verzierungen
 auslaufend. Man pflegt deshalb irrigerweise Geigen mit
 doppelten Reifchen »Maggini« zu nennen.

Maggini wählte ein breites Modell, die Wölbung be-
 ginnt gleich an den Rändern ansteigend, die Zargen sind
 ziemlich niedrig, die *f*-Löcher haben eine zugespitzte Form
 und sind lang und charakteristisch. Die Schnecke ist von
 kühner Zeichnung. Die Violinen haben wegen ihres gross-
 artigen Tones hohen Werth und sind als Concertgeigen
 ausserordentlich geschätzt. De Beriot erregte viel Aufsehen
 mit seiner Maggini-Geige und verkaufte sie kurz vor sei-
 nem Tode an den Prinzen von Chimay für 15,000 frs.

131. **Maggini, Pietro Santo**, (*Brescia 1630—1680*), Sohn
 des Giovanni Paolo. Seine Violinen sind schön gearbeitet
 und von gleich gutem Klange, wie die seines Vaters; sie
 haben doppelt eingelegte Reifchen und ähnliche Verzie-
 rungen. Seine Contrebässe sind vorzüglich.

132. **Maler, Lucas**, (*Venedig*), der beste Lautenmacher
 seiner Zeit, wahrscheinlich ein Deutscher.
 LAUX MALER Er machte auch Violen.

133. **Man, Hans**, (*Neapel 1710—1750*), wenig bekannt.

134. **Mantagazza**, (*Mailand 1720*). Ein Imitator des
 Nicolas Amati.

135. **Maratti, C. B.**, (*Verona 1700*). Seine Violinen
 sind von kleinem Modell und mässig gut.

136. **Mariani**, *Antonio*, (*Pesaro 1568—1620*). Seine Instrumente haben den Charakter der Maggini, aber nicht deren Werth. Das Holz ist ordinair.

137. **Mezzabotte**, (*Brescia 1720*), kommt selten vor.

138. **Mezzadie**, *Alexander*, (*Ferrara 1690—1720*). Die *f*-Löcher stehen nahe beisammen, das Modell ist unelegant.

139. **Milano**, *Francesco*, (*Mailand 1742*), Schüler des Lorenzo Guidomini, Modell nach Stradivarius.

140. **Milano**, *Giuseppe Carlo*, (*Mailand 1769*).

141. **Montade**, *Gregorio*, (*Cremona 1670—1730*). Gute Instrumente nach dem Modell des Stradivarius, er nannte sich dessen Schüler.

142. **Montagnana**, *Dominico*, (*Venedig 1700—1750*).

DOMINICUS MONTAGNANA

SUB SIGNUM CREMONAE VENETIIS 17—
auch:

DOMINICUS MONTAGNANA IN AB

PROPE OENIPONTUM FECIT ANNO 17—

Schüler des
Stradivarius.

Nachdem er
die Werkstätte
seines berühm-
ten Lehrers
verlassen

hatte, etablirte er sich in Cremona, von wo auch einige seiner Geigen datirt sind. Später verzog er nach Venedig; dort erreichte er bald grossen Ruf; denn seine Instrumente übertrafen alle Anderen in Venedig. Wenn wir sie aufmerksam betrachten, so sehen wir im grossen Ganzen den Einfluss des Stradivarius, im Detail aber liegen wesentliche Unterschiede vor. Die Umrisse sind hart und weniger gefällig. Die Wölbungslinien sind der Länge nach flacher, jedoch der Breite nach mehr ausgedehnt. Die *f*-Löcher neigen dem Schnitt des Joseph Guarnerius zu. Die Schnecke ist gross und kühn gewunden.

Der Lack des Montagnana erregt die Bewunderung aller Kenner, er ist gelb-braun und bei sammetartigem Ansehn voll Feuer und Leben. Er machte Violinen, Bratschen und Celli, die Violinen in zwei Grössen.

In späteren Jahren ist er nach Tyrol verzogen.

143. **Montegratia**, *Petrus Johannes*, (*Mailand 1780*). Arbeit im Charakter des J. Bapt. Guadagnini in schönem Modell und fleissiger Ausführung. Seine Bratschen sind höher geschätzt als seine Geigen.

144. **Morella**, *Morglata*, (*Venedig 1550*), seine Violoncelle sind berühmt. Geigen kennt MORGLATA MORELLA man nicht von ihm.

FECE IN VENETIA 15

145. **Novello**, *Marco Antonio*, (*Venedig*), und

146. **Novello**, *Pietro Valentino*, (*Venedig*), lebten zu Anfang des 18. Jahrhunderts und hatten ihrer Zeit viel Ruf.

147. **Obizi**, *Bartolomeo*, (*Verona 1750*), arbeitete nach Art des Maggini, aber nach einem etwas schmaleren Modell.

148. **Obue**, *Bartolomeo*, (*Verona 1755*), wenig bekannt.

149. **Odoardi**, *Giuseppe*, ein Bauer, machte als Dilettant mehrere vorzügliche Geigen, er starb 28 Jahre alt.

150. **Palma**, *Paulus*, (*Lucca 1760*), kleines Modell, ähnliches Patron wie Nicolas Amati.

151. **Panormo**, *Vincenzo*, wurde 1740 in Palermo geboren und starb daselbst 1813. Er war

VINCENZO PANORMO
DI PALERMO. FECIT ANNO 17 einer der besten Nachfolger des *Stradivarius*,

lebte eine kurze Zeit in Paris, von wo einige seiner Instrumente datirt sind; ging dann nach England und Irland. In Dublin fand er eine alte Billardtafel von Ahornholz, die er zu seinen Böden benutzte. Er war nicht wählerisch in seinem Material; unter den vielen Instrumenten von grosser Mittelmässigkeit gibt es wiederum andere von hoher Vollendung. Die *f*-Löcher sind sehr schön geschnitten, ebenso ist die Schnecke von entschiedenem Charakter. Er baute Geigen und Contrabässe.

152. **Pansani**, *Antonio*, (*Rom 1780—1785*), kommen selten vor.

153. **Pasta**, *Domenico*, (*Brescia 1710—1730*), und

154. **Pasta, Gaetano**, (*Brescia 1710*). Beide Pasta verfertigten flache, sehr wohlklingende Geigen.

155. **Pazzini, Giovanni Gaettana**, (*Florenz 1640*), ungeschicktes, hochgewölbt-
GIOVANNI GAETTANA PAZZINI tes Modell, scharfjähri-
FLORENTINUS ANNO 16— ges, gutklingendes Holz,
dunkelbrauner Lack.

156. **Pfretschner, Carl Friedrich**, (*Cremona 1794*), und

157. **Pfretschner, Johann Gottlob**, (*Cremona 1794*), eingewandert aus Bayern, beide verfertigten Instrumente nach dem Modell des Stradivarius, von mässigem Verdienst.

158. **Picino**, (*Padua 1712*). Hohes Modell, dunkler Lack.

159. **Polluska, Antonio**, (*Rom 1751*), wenig bekannt.

160. **Pozzurnus, David**, (*Genua 1762*). Seine Instrumente kommen selten vor.

161. **Raccaris**, (*Mantua 1670*), soll mit einem der Gaglianos associert gewesen sein.

162. **Raphael, Nella**, (*Brescia 1652*), machte gute Violinen und Bratschen nach einem Modell, ähnlich wie *Maggini*. Er verzierte
NELLA RAPHAEL dell, ähnlich wie *Maggini*. Er verzierte
BRESCIA A. 16 Boden und Zargen mit Inschriften
und Zeichnungen. Der von ihm verwendete Lack ist dunkel-gelbbraun in dünner Auftragung. Der Ton ist nicht kraftvoll, weil die Decken ziemlich schwach von Holz sind; dagegen von angenehmem Klang und leicht ansprechend.

163. **Reggieri**, (*Cremona*). Nicht zu verwechseln mit *Ruggeri*; er copirte *Joseph Guarnerius*.

164. **Renisto**, (*Cremona 1738*). Nach seinem Zettel war er ein Schüler des
RENISTO CREMONAE ALUMNUS *Carlo Bergonzi*, aber
CARLO BERGONZI. FECIT 17— man kann nicht sagen,
dass dies in seinen Instrumenten besonders sich ausprägt. Dieselben gleichen vielmehr denen des *Francesco Ruggeri*. Das Modell ist

hoch, das Holz gewöhnlich, der Lack ist gut. Er verfertigte viele Geigen von kleinem Format.

165. **Rogieri**, *Domenico*, (*Cremona 17—*), gute Instrumente nach Art des *Nicolas Amati*. Dunkelbrauner Lack.
DOMENICO ROGIERI
FECIT IN CREMONA 17—

166. **Rovelli**, (*Cremona 1744*), wenig bekannt.

167. **Rudger**, (*Cremona 1650—1700*). Dieser Meister ist oft der Familie Ruggeri beigezählt worden, steht jedoch derselben ganz fern. Seine Violinen und Bratschen sind von besonderer Güte. Die Celli sind gross und breit mit tiefem Ausschnitt der Mittelbiegel. Der Lack ist dunkelbraun und von guter Qualität.

168. **Ruger**, *Francesco*, (*Cremona 1640—1684*). Seine Instrumente haben
FRANCESCO RUGER, DETTO IL PER ähnliche Verhältnisse wie die von
IN CREMONA DELL' ANNO 16—
Stainer und einen rothbraunen Lack.

169. **Ruggeri**, *Francesco*, (*Cremona 1668—1720*). Die Familie Ruggeri
FRANCESCO RUGGERI DETT' IL PER nahm, gleich der
IN CREMONA L'ANNO 16— Familie Amati, lange Zeit einen hervorragenden Platz in Cremona ein und stand derselben in ihren künstlerischen Leistungen nur wenig nach. Francesco's Werke gehören zur Schule der *Amati*, ohne deshalb Copien derselben zu sein. Die Linien der Umrisse und Wölbungen sind elegant, die *f*-Löcher halten in ihrer Gestaltung die Mitte zwischen Nicolas Amati und Stradivarius. Die Schnecke ist flott geschnitten und passt genau zum Körper. Der Lack, hellroth, in's gelbliche spielend, ist unübertrefflich, vielleicht unerreicht. Der Boden ist stark, die Decke schwach lackirt. Er verfertigte Violinen, Bratschen und Celli, deren Klang überaus hell und intensiv ist.

170. **Ruggeri, Giacinto**, (*Cremona 1696*). Die wenigen Instrumente, welche
 GIACINTO, FIGLIO DI FRANCESCO von ihm existiren, tra-
 RUGGERO DETTO IL PER 16 gen ganz das Geprä-
 ge derer des Vaters
 Francesco, in dessen Werkstätte er jedenfalls ausgebildet
 worden ist.

171. **Ruggeri, Giovanni Baptista**, (*1666—1725*), Schüler
 von *Nicolas Amati*,
 IO: BAPT. ROGERIUS BON: NICOLAI früher in Cremo-
 AMATI CREMONA ALUMNUS BRIXIAE na, nachher in
 FECIT ANNO DOMINI 17— Brescia etablirt.
 Er weicht in der
 Form von Francesco nicht unwesentlich ab, macht höhere
 Wölbungen, die *f*-Löcher weniger elegant und die Schnecke
 schwerfälliger. Dennoch besitzen seine Instrumente sehr
 schöne Eigenschaften, und werden deshalb denen des
 Francesco fast gleich geschätzt.

172. **Ruggeri, Vincenzio**, (*Cremona 1695—1730*). Aehn-
 lich, aber den Arbei-
 VINCENZO RUGER DETTO IL PER ten des Francesco
 IN CREMONA 16— untergeordnet.

173. **Ruggeri, Pietro Giacomo**, (*Brescia 1700—1720*).
 Das Patron
 PETRUS JACOBUS RUGGERIUS DE NICOLAY ist schmaler
 AMATI CREMONENSIS FECIT BRIXIAE 17 als das der
 Vorigen, die
 Schnecke unbedeutend, die *f*-Löcher ähnlich wie bei Fran-
 cesco. Der Lack ist von sehr schöner Qualität. Signor
 Piatti's Cello ist von diesem Meister 1717 gefertigt.

174. **Ruggeri, Guido**, (*Cremona*). Nur wenig bekannt.

175. **Salo, Gaspard di**, (*Brescia 1550—1612*). Sein
 Geburtsort ist die
 GASPARD DI SALO IN BRESCIA 16 kleine Stadt Salo
 am Gardasee. Er

auch:		baute auf dem
GASPARO DA SALO FECIT BRESCIAE A°		Grundstein,
auch:		den <i>Gaspard</i>
CASPER DASALO FECIT BRESCIAE A°		<i>Duiffopruggar</i>
		gelegt hatte

und änderte wenig an der Form. Die Mittelbiegel sind ebenso flach ausgeschnitten, die Ecken wenig vorstehend, die *f*-Löcher länger, mehr parallel laufend, und weiter geöffnet, die Wölbungen etwas höher. Er wählte zu den Decken stets Fichtenholz mit vollkommener Regelmässigkeit der Jahresstreifen. Da derzeit die Violine ein neues, noch wenig eingeführtes Instrument war, so ist es natürlich, dass Bässe, Celli und Violon von *Gaspard di Salo* in grösserer Anzahl vorhanden sind, als Violinen.

Es ist bemerkenswerth, dass er, wie später auch seine Nachfolger *Amati* und *Stradivarius*, Anfangs hochgewölbte Geigen baute und die Wölbungen im Laufe der Zeit flacher nahm.

Zu den Böden und Zargen der grösseren Instrumente verwendete er meistens Birnbaumholz, zu den Violinen nur Ahorn. Die technische Ausführung an allen seinen Instrumenten ist nach heutigen Begriffen nicht besonders fein, die Reifchen sind nicht so glatt und sauber eingelegt, als wie dies spätere Meister zu machen verstanden. Sein grösstes Verdienst ist die Tonfülle, welche grossartig ist.

Die Instrumente *Gaspard di Salo's* sind in festen Händen; kommt ja einmal ein solches zum Verkaufe, so wird es gern mit hohem Preis bezahlt. Eine der schönsten Geigen dieses Meisters ist im Besitz von Ole Bull.

176. **Sanoni**, *Giovanni Baptista*, (*Verona*). Hohes Modell, es kommen sehr selten Instrumente von diesem Meister vor.

177. **Santi**, *Giovanni*, (*Neapel 1700—1730*). Bauart nach *Nicolas Amati*, spröder Lack und unbedeutende Arbeit.

178. **Santino**, *Sanzio*, (*Mailand 1634*), ohne besonderen Werth.

179. **Sanzo**, (*Mailand*), ähnlich wie *Grancino*.

180. **Sauzza**, *Santino*, (*Mailand*), ähnlich wie *Santino Sanzio*, ist möglicherweise mit diesem identisch.

181. **Sepino** oder *Sapino*, (*Cremona 1640*). Ein Nachfolger des *Cappa* aus der Schule der *Amati*. Mehrere seiner Geigen sind recht gut und haben einen schönen gelbrothen Lack.

182. **Seraphin**, *Santo*, (*Venedig 1730—1745*). Neben *Montagnana* der bedeutendste Venetianer, und in der kunstvollen Ausführung seiner Instrumente höchstens von Stradivarius übertroffen. Er wechselte oft das Modell seiner Geigen, es gibt deren, die nach Stainer, und andere die nach Nicolas Amati gebaut sind, letztere gleichen sehr denen des Francesco Ruggeri. Der Lack ist schön, braunroth und auf den Böden dick aufgetragen, weshalb er dort durch den Gebrauch stückweise abgeschliffen ist. So verschieden seine Modelle, so verschieden bezeichnete er auch seine Instrumente, entweder durch eingebrannte Namen, durch grosse ornamentirte, oder auch durch kleine Zettel. Seine Celli übertreffen fast noch seine Geigen.

183. **Serasati**, *Domenico*, (*Neapel 1710—1750*), untergeordneten Ranges.

184. **Siani**, *Valentino*, (*Florenz 1630*). Zarte Instrumente sowohl in Form, wie in Construction. Der Lack ist braun und von schöner Qualität. Der Ton ist nicht stark, aber edel und sympathisch. Siani baute vortreffliche Bratschen.

185. **Speiler**, (*Tyrol*).

186. **Stainer**, *Jacobus*, (*Cremona und Absom in Tyrol*).

JACOBUS STAINER IN ABSOM
PROPE OENIPONTUM 16—
Während seines ganzen Lebens ein armer, von allem erdenklichen Miss-

geschick verfolgter Mann, der nach seinem Tode zum Ideal erhoben wurde.

Stainer ist am 14. Juli 1621 zu Absom in Tyrol geboren. Als Knabe kam er zu einem Orgelbauer zu Innsbruck in die Lehre, da er aber von schwächlichem Körper war, so ging er zur leichteren Beschäftigung, der Geigenmacherei über, und kam durch hülffreiche Vermittelung seines Pfarrers nach Cremona. Dort soll er bei *Nicolas Amati* gearbeitet haben. Beweise dafür fehlen, auch ist in seinen Arbeiten durchaus nichts von dem Einfluss dieses Meisters zu finden.

Man erzählt ferner, Amati habe ihn wegen seines Talentes an sich zu fesseln gesucht und verlangt, dass er seine Tochter heirathe; das habe dem Stainer aber schlechterdings nicht gepasst und er soll daher, um Amati's Ansinnen auszuweichen, nach Venedig geflohen sein und dort bei *Vimercati* gearbeitet haben.

Kaum 20 Jahre alt kehrte er nach Absom, seiner Heimath zurück und machte daselbst Geigen für den Markt zu Hall. Sein Preis für das Stück war 6 Gulden.

Am 7. October 1645 hat er sich mit Margaretha Holzhammer verheirathet. Diese Ehe wurde stärker mit Kindern gesegnet, als seine Kunst mit Gold. Die Familie gerieth in Noth und Schulden. Am 29. October 1658 wurde Stainer vom Erzherzog Leopold zum Rang eines »erzfürstlichen Dieners« erhoben und am 9. Januar 1669 erhielt er vom Kaiser das Prädikat: »Hofgeigenmacher.« Neben solchen Ehren wurde er von den Jesuiten des Verbrechens der Ketzerei beschuldigt und in Folge dessen sechs Monate lang im Gefängniss festgehalten. Er kam nun immer tiefer in's Elend, wurde tiefsinnig und starb 1683 im Wahnsinn. Seine Frau und 8 Töchter überlebten ihn. An seinem Hause zeigt man noch heute eine steinerne Bank, an der man ihn festgebunden hat, wenn er im Wahnsinn tobte.

Was nun die Arbeiten des Stainer anbelangt, so geben

sie Zeugniss von dem grossen Genie des Meisters. Die technische Ausführung ist nie übertroffen worden, und wäre Stainer nicht eigensinnig im Festhalten seines selbstgeschaffenen hochgewölbten Modells gewesen, wäre er vielmehr der Form der alten Brescianer gefolgt, so ist die Frage, ob er nicht auch an Kraft des Tones Alle übertroffen hätte, wie ihm dies in Bezug auf Schönheit desselben in der That gelungen ist.

Die bei Absom gelegenen Bergrücken waren mit den schönsten Nadelhölzern bewachsen. Dort wählte sich Stainer die Haselfichte zu seinen Decken und so viel als möglich rundgemaserte Ahornhölzer zu den Böden und Zargen.

Dass Stainer in Cremona sich aufgehalten habe, sehen wir aus einer kleinen Anzahl Geigen, die von dort aus datiren; es sind meistens kleine Instrumente, mit ziemlich breitjährigem Deckenholz. Der darin befindliche Zettel ist von seiner Hand geschrieben.

Nach Absom zurückgekehrt, vergrösserte er sein Patron, ohne indess etwas am Character desselben zu ändern. Seine Geigen sind etwas breiter und kürzer wie die der Italiener. Die Decke ist höher modellirt wie der Boden, die *f*-Löcher sind kurz und laufen in zirkelrunden Löchern aus, die Ecken treten weit hervor. Der Hals trägt oft anstatt der Schnecke einen schön geschnittenen Löwenkopf. Wo Stainer eine Schnecke anbringt, da ist sie weiter geschweift, als sonst gewöhnlich. Der gelbrothe Lack ist unübertrefflich schön. Mitunter hat Stainer ein drittes Schalloch in Form eines Sterns unter dem Griffbret eingeschnitten, man bemerkt, dass in diesem Falle die *f*-Löcher enger wie gewöhnlich sind.

Seine Celli haben das Modell der Contrabässe, d. h. die Oberzargen verbinden sich nach oben gebogen mit dem Hals des Instrumentes. Stainer soll am Schlusse seines Lebens 12 Geigen von besonderer Schönheit verfertigt, und sie als Geschenk für die 12 Churfürsten bestimmt

haben. Allein diese Geschichte der sogenannten »Elector-Geigen« ist in das Reich der Märchen zu verweisen.

187. **Stainer, Marcus**, (*Kuefstein 1659*), ein Bruder
von *Jacobus*. Er soll
MARCUS STAINER Bürger und
Geigenmacher in KNEPSTEIN ANNO 16— einem
Mönchs-Or-
den angehört und seinem Bruder in der Geigenmacherei
beigestanden haben. Der Virtuose Veracina besass zwei
Geigen von ihm, die er St. Peter und St. Paul nannte;
diese sollen die besten italienischen Instrumente an Ton-
fülle übertroffen haben. Veracina verlor diese Geigen bei
einem Schiffbruch im mittelländischen Meere.

Man kennt Bratschen von diesem Meister, die vor-
züglich sind. Schönes Holz, dunkelbrauner feuriger Lack
und ein weicher, grosser Ton zeichnen sie auf das Vortheil-
hafteste aus.

188. **Storioni, Laurentius**, (*Cremona 1780—1804*). Er
ist der letzte Cremoneser Mei-
LAURENTIUS STORIONI ster von einigem Ruf; seine
FECIT CREMONAE 17— Violinen gleichen denen des
Joseph Guarnerius, besitzen aber
nebenbei eine gewisse Originalität. Es ist nichts Gesuchtes
in seinen Formen, die Linien sind kraftvoll und schön.
Er hatte die Wunderlichkeit, die *f*-Löcher nach allen Rich-
tungen hin zu verlegen. Der Lack ist dunkelbraun und
mehr von Neapolitaner, als von Cremoneser Art. Vieux-
temps spielte eine Zeitlang Concerte auf einer Storioni-
Geige, die ganz vortrefflich klang und die Aufmerksamkeit
auf den Meister lenkte.

189. **Stradivarius, Antonius**, (*Cremona*). Der Ruhm
dieses Riesen
ANTONIUS STRADIVARIUS CREMONENSIS unter den Gei-
FACIEBAT ANNO 17— A † S genbauern
übersteigt den

aller Andern. Mehr wie tausend Instrumente hat er uns hinterlassen und Jedes ist ein Meisterstück.

Stradivarius ist in der Stadt Cremona geboren und stammte aus einem angesehenen Geschlecht, das bereits im Jahr 1127 durch Ottolinus Stradivarius, einem Senator patriae, Erwähnung gefunden.

Das Jahr seiner Geburt ist in den Registern der Stadt nicht aufzufinden, und wir würden darüber im Dunkeln sein, wenn sich nicht zufällig in einem seiner Instrumente vom Jahre 1736, und von seiner eigenen Hand geschrieben, der Beisatz fände: »Alter 92 Jahre.« Demnach ist Stradivarius im Jahre 1644 geboren.

Spätere zuverlässige Data aus seinem Leben sind folgende: Er war verheirathet und hatte vier Kinder, drei Söhne, Francesco, Omobone und Paolo, sowie eine Tochter Catharina, über welche Letztere im Sterberegister sich folgende Notiz findet: »Catharine, Tochter des verstorbenen Antonio Stradivari, wohnhaft in der Pfarrei der Cathedrale von Cremona, starb 1748, nahe 70 Jahre alt, und wurde beerdigt in der Kirche St. Domenico.«

Francesco und Omobone setzten das Geschäft des Vaters nach seinem Tode in demselben Hause fort; Paolo aber wurde Tuchhändler.

Der Violonist Polledro in Turin, welcher kürzlich in hohem Alter starb, erzählt, dass sein Lehrer persönlich mit Stradivarius gut bekannt gewesen sei; er beschreibt ihn als einen grossen hageren Mann, gewöhnlich habe er eine weisse Mütze von Wolle oder Baumwolle auf dem Kopfe gehabt. Bei der Arbeit, und er arbeitete immer, habe er eine Schürze von weissem Leder getragen. Da Stradivarius seine Geigen nicht unter vier Louisd'or verkaufte, so hat er sich ein schönes Vermögen erworben. »Reich wie Stradivari« war der Ausdruck der Einwohner von Cremona, wenn sie einen reichen Mann bezeichnen wollten.

Sein Haus war in der Piazza Roma N^o. 1239 am

Platz St. Domenico gelegen, in Mitte dessen die Kirche St. Domenico stand. Es ist heute noch wohlerhalten. Den Nachforschungen des Signor Sacchi in Cremona verdanken wir nähere Nachrichten über das Ende des grossen Meisters. Es war bekannt, dass Stradivari 1729 einen Familien-Begräbnissplatz in der Kirche St. Domenico gekauft hatte; aber die Register der Cathedrale besagen, dass er in dem Grabe des Francesco Vitani, und zwar in der Rosenkranz-Kapelle von St. Mattheo bestattet worden sei. Die Auslassung des Namens der Kirche, in welcher sich diese Rosenkranz-Kapelle befand, führte zu der Annahme, dass der genaue Ort, wo die sterblichen Ueberreste ruhten, in Vergessenheit gerathen sei. Den Nachforschungen des Signor Sacchi ist die Aufklärung zu verdanken, dass die Kirche St. Domenico zur Pfarrei St. Mattheo gehört hat, und dass die Rosenkranz-Kapelle die dritte rechter Hand vom Eingang der Kirche St. Domenico gewesen ist. Die Pfarrkirche St. Mattheo wurde zu klein und es erschien 1720 ein Verbot, weitere Beerdigungen dort vorzunehmen; von da ab wurde die Filiale St. Domenico zum Begräbnissplatz für die Pfarreingesessenen bestimmt. Hier also hatte Stradivarius das erwähnte Grab gekauft.

In dem Nachlass des Abbate Lancette fand sich ein Brief, welchen der Graf Cozio de Salabue an Paolo, den jüngsten Sohn des Stradivari geschrieben hat, lautend: »Es freut mich, den genauen Nachweis von Ihnen zu erhalten, dass die Kirche, worin Ihr Vater beerdigt wurde, die St. Domenico Kirche ist.«

In einem andern Briefe des Grafen Cozio, ein Jahr später, steht: »Ich habe mich mit Ausschluss jeden Zweifels überzeugt, dass Stradivari 1737, beinahe 94 Jahre alt, in Cremona gestorben, und in der Kirche St. Domenico begraben worden ist.« Der Stein mit der Inschrift: »Sepolcro di Antonio Stradivari E suoi Eredi An. 1729« wird im Rathhause zu Cremona aufbewahrt.

Da weitere Nachrichten über den grossen Meister feh-

len, so müssen wir das Uebrige aus seinen Instrumenten lesen und diese geben uns einen befriedigenden Einblick in seinen Lebenslauf.

Es ist nirgendwo constatirt, dass Stradivarius ein Schüler des Nicolas Amati gewesen sei, und doch sehen wir an seinen Arbeiten, dass es nicht anders gewesen sein kann. Obgleich keines seiner Instrumente eine frühere Jahreszahl wie 1668 trägt, so finden wir Violinen mit der Bezeichnung »Nicolas Amati« aus seiner letzten Periode, welche unbedingt von der Hand des Stradivarius gemacht sind; diese hat man nicht lange mehr unter falscher Flagge segeln lassen, sondern mit einem Stradivari-Zettel versehen. Das Jahr, in welchem Stradivarius die Werkstatt des Amati verlassen hat, muss 1668 gewesen sein. Von da an sind seine Instrumente in vollständiger Uebereinstimmung mit denen seines Lehrers. Einige Jahre später gibt er der Schnecke eine kühnere Form, er macht sie breiter und sticht sie etwas tiefer aus. Die Instrumente aus dieser ersten Zeit haben wohl klangbares, aber kein schönes Holz.

Die nächste Periode ist die von 1686—1694. Die Wölbungen werden flacher, die *f*-Löcher eleganter und weniger steil, der Ausschnitt der Mittelbiegel ist ausgedehnter wie in seinem späteren Modell, die Ecken länger, das ganze Instrument wird grösser und die Schnecke auffallend kräftiger. Der Lack ist verschieden gefärbt, oft von einer glänzenden Goldfarbe, heller oder dunkler, oft hellroth und zwar die letztere Farbe meist bei den Instrumenten, deren Boden eine Mittelfuge hat. Die Reifchen sind schmal.

Dann kommt eine Zeit, wo Stradivarius ein längeres Patron nahm, das sog. *patron allongé*. Es ist schmaler in der Mitte und erscheint dadurch länger. Hierbei variirt auch die Farbe des Lacks zwischen Bernsteingelb und hellroth, aber stets von der schönsten Klarheit. Diese allongirten Geigen klingen ebenso schön wie die Andern und tragen im Ton die gleiche verschleierte Klangmischung,

was man kaum für möglich halten sollte, bei der Verschiedenheit der Modellirung.

Im Jahre 1687 machte er für den spanischen Hof ein Quatuor, mit Elfenbein-Einlage verziert; davon gelangte eine Geige später in den Besitz Ole Bull's. — Auch wurden um diese Zeit einige kleine Geigen mit ähnlichen Verzierungen, wahrscheinlich auf besondere Bestellung verfertigt.

Voll reicher Erfahrung nach diesen experimentalen Arbeiten, tritt Stradivarius mit 1700—1725 in seine goldene Periode. Die höchste Meisterschaft ist erreicht, er ist 56 Jahre alt.

Die Umrisse sind verbreitert, die Wölbungen vereinigen sich nach allen Richtungen zu den schönsten Linien, das Material ist aufs sorgfältigste gewählt. Die Schnecke ist sauber, aber weniger tief ausgearbeitet, der Lack ist von bester Qualität und kann nicht schöner gedacht werden. Bei alledem ist nicht zu verkennen, dass nicht ein Instrument genau wie das andere gearbeitet ist. Es kommen Abweichungen vor in der Dicke des Bodens und der Decke, in der Abrundung des Modells, in der Lage der *f*-Löcher und dies bringt uns auf die Idee, dass Stradivarius mit weiser Absicht so gehandelt hat, je nach der Festigkeit des Holzes oder den akustischen Eigenschaften desselben, die er genau studirt hatte.

Was dem Meister als Ideal vorgeschwebt haben mag: den wuchtigen Ton der Brescianer mit dem lieblichhellen Klange der Amati zu verbinden, das hat er in dieser Epoche seines Wirkens in glänzender Weise zur That gemacht.

Wir kommen nun zur letzten Periode des Meisters 1725—1736. Man merkt die Abnahme der Kräfte, die sichere Hand lässt allmählig nach, andere Hände helfen bei der Arbeit. Ton gibt das Instrument aus, soviel als man nur herausziehen will; aber die Vollkommenheit der Arbeit ist nicht mehr vorherrschend. Wer aber half bei der Arbeit? Man sollte denken, es müssten seine Söhne und sein treuer Gehülfe Carlo Bergonzi gewesen sein, und doch

gleichen deren selbstständig verfertigte Werke in vielen Dingen nicht den Instrumenten des Meisters von 1725 bis 1736, jedenfalls hat er sie also in der Hauptsache mit eigener Hand gemacht.

Der Lack dieser letzteren Instrumente ist braun und weniger durchsichtig als der frühere; eine kleine Zahl trägt die Bezeichnung: »sub disciplina, oder Sotto la disciplina di Ant. Stradivarius. Cremona«, woraus erhellt, dass er streng darauf hielt, nur dasjenige mit seinem Namen zu bezeichnen, was er selbst gemacht hatte, wogegen er die letztgewählte Bezeichnung denjenigen Instrumenten zufügte, welche von seinen Gehülfen unter seiner Aufsicht verfertigt wurden.

Die wenigen Bratschen machen nicht alle die Wandlungen mit, wie die Geigen, sie haben ein grosses Patron und sind unübertroffen in jeder Beziehung. Die Violoncelli wurden in zwei Grössen hergestellt. Der Virtuose Servais besass eins von der grossen Sorte, was sich durch gewaltige Tonkraft und Schönheit auszeichnete. Violoncelli kleineren Formats scheinen in grösserer Anzahl vorhanden zu sein; alle aber sind unerreicht in jeder Beziehung.

Nach dem Tode des Stradivarius fanden sich eine Menge unvollendeter Instrumente vor. Diese sind mit ächten Zetteln versehen in den Handel gekommen und verursachen fortwährend eine grosse Confusion bei denen, welche sie zu beurtheilen haben.

190. **Stradivarius**, *Francesco*, (Cremona 1725—1743).

FRANCESCUS STRADIVARIUS CREMONENSIS *tonius*, arbeitete mehrere Jahre mit
FILIUS ANTONII FACIEBAT ANNO 17—

seinem Bruder *Omobono* zusammen. Obgleich die Meisterhand nicht zu verkennen ist, so bleibt sie doch hinter der des Vaters zurück. Es ist unbegreiflich, warum er sich nicht an dem Modell des Vaters hielt. Er wählte ein Originalpatron mit kühnen aber rohgezeichneten Umrissen.

Die *f*-Löcher sind ganz verschieden von den schönen Linien des Vaters, auch nahm er einen dunkleren und schlechteren Lack. Ueber den Ton seiner Instrumente ist nur Gutes zu sagen. Er starb am 11. Mai 1743.

191. **Stradivarius**, *Omobono*, (*Cremona* 1725—1742).

Zweiter Sohn

OMOBONUS STRADIVARIUS FIGLY ANTONY des *Antonius*.

CREMONE FECIT, ANNO 17—

Er hat wenig gearbeitet.

Ein Cello von ihm ist geradezu hässlich und auch nicht von bedeutendem Ton. Er ist am 5. Juni 1742 gestorben.

192. **Sursano**, *Spirito*, (*Coni* 1714—1735), aus der Schule der *Amati*.

193. **Tauegia**, *Carlo Antonio*, (*Mailand* 1730), ähnlich wie *Grancino*.

CAROLUS ANTONIUS TAUEGIA FECIT
IN VIA LATA MEDIOLANE ANNO 17—

194. **Techler**, *David*, (*Rom* 1680—1743). Von deut-

scher Abkunft. Er arbei-

DAVID TECHLER LIUTARO tete in Salzburg, Venedig
FECIT ROMAE AN. D. 17— und Rom, früher nach Art

des Stainer, später und

besser nach Nicolas Amati. Techler musste aus Venedig fliehen, weil seine Concurrenten ihn verfolgten und mit dem Tode bedrohten. Seine Instrumente haben Werth, besonders seine grossen Celli. Gelber, dünn aufgetragener Lack nach Art des Nic. Amati.

195. **Teoditi**, *Hieronimus*, (*Rom*), wenig bekannt.

196. **Testator il vecchio**, (*Mailand* 1560). Nach der Luthomonographie soll er der älteste Mailänder Geigenbauer, und der Erste gewesen sein, welcher eine Violine nach dem Muster einer Viola gebaut habe.

197. **Testore**, *Carlo Giuseppe*, (*Cremona* 1690—1710).

CARLO TESTORE ME FECIT
CREMONA DEL ANNO 16

Mag wohl ein Schüler von *Joseph Guarnerius* gewesen sein; er copirte ihn gut und seine Instrumente steigen sehr in der Gunst der Liebhaber, so wie auch im Preise. Die Arbeit ist höchst sauber. Bottesini besass einen vorzüglichen Contrabass von ihm.

198. **Testore**, *Carlo Antonio*, (*Mailand 1700—1730*),
copirte
CARLO ANTONIO TESTORE FIGLIO MAGGIORE *Nicolas*
DEL FU CARLO GIUSEPPE IN CONTRADA LARGO *Amati*
AL SEGNO DELL' AQUILA MILANO. 17— und *Jo-*
seph
Guarnerius; er arbeitete recht gut, eine seiner Geigen ist vorzüglich.

199. **Testore**, *Paolo Antonio*, (*Mailand 1710—1745*),
Bruder des Vorigen, arbeitete nach dem Modell des *Joseph Guarnerius*. Seine Instrumente sind mitunter ohne Reifchen; er verwendete einen gelben Lack.

200. **Tononi**, *Carlo Antonio*, (*Venedig 1700*) und

201. **Tononi**, *Giovanni*, (*Venedig 1709—1740*), arbeiteten nach allerhand Modellen; die flachgewölbten Geigen sind gut, der Lack ist hell braunroth.

202. **Tononi**, *Joannes*, (*Rom 1710*), unbedeutend.

203. **Tononi**, *Felice*, (*Bologna und Rom 1730*). Ziemlich hohe Wölbung. Der Lack ist hellgelb und sehr gut.

204. **Tononi**, *Guido*, (*Bologna und Rom 1750*). Von ihm sind einige Geigen in der Form des *Nicolas Amati* vorhanden.

205. **Tortobello**, (*Rom 1680*), Nachahmer des *Maggini*.

206. **Trunco**, (*Cremona 1660*), kommt selten vor.

207. **Vettrini**, (*Brescia 16—*). Schönes flaches Modell, gutes Holz, goldfarbiger Lack.

208. **Vimercati**, *Pietro*, (*Venedig 1640—1660*). Aehnlich wie die *Brescianer*. *Jacobus Stainer* soll bei ihm gearbeitet haben.

209. **Vimercati**, *Paolo*, (*Venedig 1710*), Sohn des Vorigen, machte kleine Instrumente nach Art der älteren Amati. Guter gelber Lack.

210. **Vinaccia**, *Antonio*, (*Neapel 1765*), unbedeutend.

211. **Zanetto**, *Peregrino*, (*Brescia 1530—1540*), machte hauptsächlich Violon, aber auch einige Violinen und Celli, die ganz vorzüglich sind und zum Solospiel in Concerten gebraucht werden.

Der Kammermusiker Eichhorn in Karlsruhe besass ein Cello von ausserordentlich grossem und edlem Ton, für welches ihm hohe Summen geboten wurden; eine Geige von Zanetto in der Niederheitmann'schen Sammlung klingt gleicherweise ganz vorzüglich. Das Modell ist ziemlich gross und hoch gewölbt, der Lack dunkelbraungelb. Die *f*-Löcher sind lang und nach Art des Jos. Guarnerius geschnitten. Zur Violindecke hat er das Holz einem krummen Baume entnommen, denn die Jahresstreifen laufen in gebogenen Linien. Die Schenke ist schön geschweift und gleicht der des Gaspard di Salo.

212. **Zanti**, *Alessandro*, (*Mantua 1765—1770*). Ein Nachahmer des *Pietro Guarnerius*, gute Arbeit, aber schlechter Lack.

Schlussbetrachtung.

Wie es von der grössten Wichtigkeit für den Sänger ist, eine schöne Stimme zu haben, so ist es nicht minder wichtig für den Instrumentalisten und namentlich für den Solospieler, ein Instrument mit schönem Tone zu besitzen. Was ist ein schöner Ton? Ein Ton ist weder zu wiegen, noch zu messen, noch zu sehen, wir lassen ihn durch das Gehör auf unsere inneren Gefühle wirken und je nach seiner Wirkung auf unser Gemüth beurtheilen wir, ob er mehr oder minder schön sei. Da nun aber die verschiedenen Menschenkinder mit verschiedenen Gemüthern ausgestattet sind, so differiren die Urtheile über die Klangeigenschaften eines Instrumentes gar sehr. Was der Eine sanft und lieblich findet, erscheint dem Andern matt und süsslich; was der Eine als kräftig und markig schätzt, klingt dem Andern gemein. Aber dennoch gibt es Instrumente, welche von Allen ohne Unterschied als wohlklingend bezeichnet werden, die jedem Geschmack angemessen sind, und das müssen wohl die Matadore unter den Instrumenten sein.

Und als solche figuriren in erster Linie die Antonio Stradivari und Joseph Guarneri, sie befriedigen *jedes* Ohr und entzücken *jeden* Hörer. Warum das? Analysiren wir den Ton dieser Instrumente mit feinem Gehörsinn, so liegt einzig sein Reiz in der *Klangmischung*. Er enthält Reminiszenzen an Flöte, Hoboe, Horn und Clarinette, und der Künstler ist im Stande durch ein gegebenes *Anfassen* der Saiten mit dem Bogen, durch eine gewisse *Bogenführung* und durch eine geeignete Wahl der *Lagen* diejenigen Nüancen hervorzuholen, welche sein Gefühl ihm eingibt.

Der wahre Künstler kann schmettern und flöten, jubeln und beten, und alle Intentionen bringt er zum Ausdruck auf ein und demselben Instrument. Dazu bedarf er aber eines Instrumentes, welchem die Fähigkeit, diese Nüancen hervorzubringen, auch wirklich inne wohnt, und dies ist in hohem Grade der Fall bei den Instrumenten der oben genannten Meister.

Es gibt Geigen, die nur eine einzige Klangsorte hergeben, z. B. die des Hoboe. Das sind langweilige Instrumente! man zieht aus ihnen von vorne bis hinten nur den dünnen, näselnden Hoboeton, an welchem sich kein Spieler erwärmen und kein Zuhörer erfreuen kann. Das schliesst nicht aus, dass der Ton starkklingend und weittragend sein mag, und frage nur den Besitzer, er wird dir plausibel machen, dass es darauf gerade ankäme, und dass es eine »famose« Geige sei, wofür man ihm schon so und so viel Geld geboten habe.

Wenn wir nun »Schönheit des Tones« in den Ausdruck »richtige Klangmischung« übersetzen, so bleibt zu untersuchen, was denn eigentlich das Wesen der Klangmischung ist? Sie entsteht durch das *Mitklingen der aliquoten Töne*, *) welche dem Grundton angehören und je stärker dieselben in der Oktave, Quinte, der folgenden Oktave, Terz, Quinte und Septime mitklingen, desto schöner ist der Ton und desto vollkommener ist das Instrument.

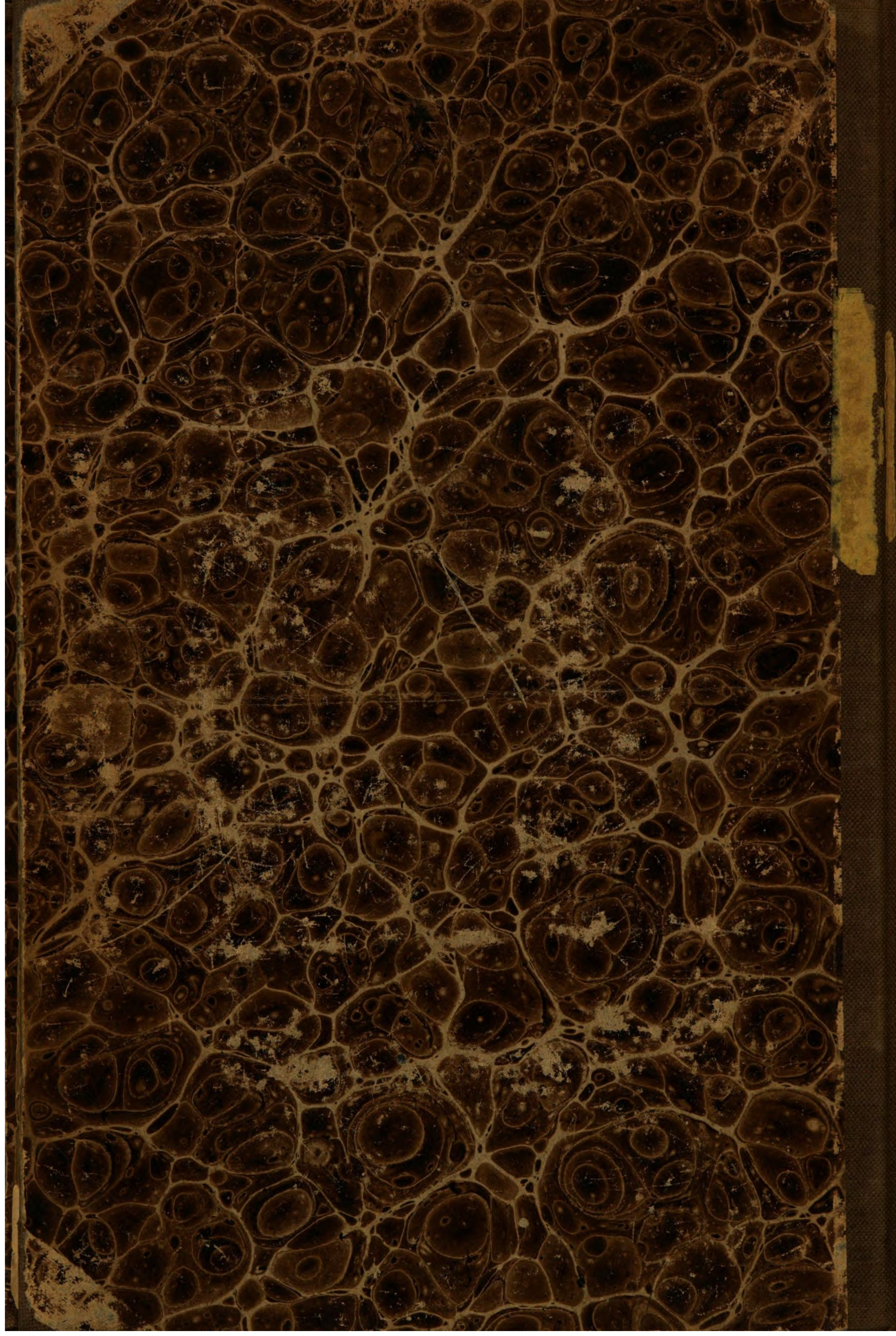
In dem König'schen Resonatoren-Apparat, (dessen nähere Beschreibung hier zu weit führen würde,) ist uns ein Mittel gegeben die aliquoten Töne zu beobachten; in seinen mehr oder minder gezackten Lichtbändern sehen wir mit unsern Augen, *wie viele Obertöne und wie stark sie mitklingen*.

Die heutige Geigenbaukunst ist in klanglicher Beziehung noch weit davon entfernt, Meisterwerke zu liefern,

*) Ober- oder Naturtöne.

wie sie ein Stradivarius schuf; von seinem Standpunkte trennt sie noch ein weiter Spielraum. Aber warum sollte nicht wieder zu erreichen sein, was schon früher geleistet worden? Bis dahin kann der Geigenbauer nichts Besseres thun, als nachzuahmen und sich aufs strengste an dem Vorbilde zu halten, was ihm von den grossen Meistern gegeben ist. Erst wenn dieses Vorbild erreicht ist, mag die Geigenbaukunst auf eigenen Bahnen Besseres erstreben.

25 VI



Niederheitmann, Friedrich

Cremona eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer
Instrumente

Leipzig 1877

Mus.th. 2438

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11358986-0